Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Erster Band.

Friedrich Chopin.

Zweite neubearbeitete Auflage.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1896.

Friedrich Chopin

von

Franz Liszt.

Frei in's Deutsche übertragen

von

La Mara.

Zweite neubearbeitete Auflage.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1896.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(17602)

Inhalt.

		Seite
I.	Chopin's Werke im Allgemeinen	1
II.	Polonaisen	20
III.	Mazurken	41
IV.	Chopin's Virtuosität	79
V.	Chopin's Individualität	111
VI.	Chopin's Jugend	148
VII.	Lelia	172
VIII.	Letzte Zeiten und Stunden	194

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Wer das französische Originalwerk kennt, dessen Übertragung ich auf Wunsch des Autors übernommen, wird zu beurtheilen vermögen, daß es sich hierbei nicht um eine Übersetzung im gewöhnlichen Sinne des Wortes handeln konnte. Die bilderreiche, poetisch gesteigerte Ausdrucksweise, der eigenartige Satzbau forderten, dem Wesen unserer Sprache angemessen, eine den Geist des Ganzen vielmehr als den Wortsinn im Einzelnen wiedergebende Behandlung, machten häufig eine Vereinfachung und Umgestaltung, eine knappere Darstellung nothwendig. Wie das Buch selbst aus einem dichterischen Geiste hervorgegangen, schien es mir auch die Aufgabe des Übersetzers, dasselbe mehr nachzudichten, frei nachzuschaffen, als sklavisch nachzuahmen. Den Versuch einer solchen Nachdichtung übergebe ich der Gunst des Publikums.

Mit diesen Worten geleitete ich meine Verdeutschung im Februar 1880 bei ihrem ersten Erscheinen in die Öffentlichkeit. Sie hatte das Glück, sich als besten Lohn Liszt's uneingeschränkte Zustimmung zu gewinnen. Daß ich mir damit aber nicht genug gethan, sondern mich nach Kräften bemüht habe, meine Arbeit zu Ehren des großen Meisters zu vervollkommnen, dessen ist die gegenwärtige zweite Auflage ein Zeugnis.

Andere als die vom Autor selbst gebilligten Übersetzerfreiheiten gestattete ich mir nirgends. Demnach ging ich auch an den Berichtigungen, welche einige, nicht sonderlich ins Gewicht fallende Angaben Liszt's betreffs äußerer Lebensumstände Chopin's in den späteren Biographien von Karasowski und Niecks erfuhren, vorüber, wie Liszt selber in der zweiten Auflage des französischen Originals, dessen Datirung vom Jahre 1850 beibehaltend, an den Mittheilungen Karasowski's (Niecks' Buch erschien erst später) vorübergegangen war. Nicht eine Biographie im üblichen Sinn, sondern ein Charakterbild Chopin's als Künstler und Mensch zu geben lag ja in Liszt's Absicht. Möge die vorliegende Neugestalt seinem berühmten Werk zu den zahlreichen alten Freunden noch viele neue zuführen!

Leipzig, 15. März 1896.

La Mara.

* * *

I.

Weimar 1850.

Chopin! sanfter, harmonischer Genius! Wen, dem er vertraut, dessen Herzen er theuer war, überkäme nicht beim Nennen seines Namens ein geheimer Schauer, wie in der Erinnerung an ein höheres Wesen, das zu kennen ihm vom Glück beschieden war? Doch wie sehr auch all' seine Kunstgenossen, all' seine zahlreichen Freunde seinen vorzeitigen Hingang beklagen, wir gestatten uns dennoch den Zweifel zu äußern, ob bereits jetzt der Augenblick gekommen sei, wo man ihn, dessen Verlust wir als einen ganz besonders schmerzlichen empfinden, nach seinem vollen Werthe würdige und er in der allgemeinen Schätzung den hohen Rang einnehme, den ihm die Zukunft vorbehalten.

Wenn die Erfahrung lehrt, daß Keiner seinem Vaterlande als Prophet gilt, bestätigt sie es nicht gleicherweise, daß die seherischen Genien, denen es gegeben, die Zukunft vorauszuempfinden und ihr in ihren Werken voranzuschreiten, von ihrer Zeit nicht als Propheten erkannt werden? . . . Und in Wahrheit, könnte es anders sein? Ohne uns in jene Gebiete zu verlieren, wo Verstandesgründe der Erfahrung bis zu einem gewissen Punkte als Bürgschaft dienen dürften, wagen wir zu behaupten, daß im Reiche der Kunst jedes neuschöpferische Genie, jeder Meister, der die Ideale, Typen und Formen, an denen sich die Geister seiner Zeit nährten und entzückten, verläßt, um ein neues Ideal anzurufen und neue unbekannte Typen und Formen zu schaffen, die mitlebende Generation verletzen

wird. Erst das kommende Geschlecht wird seinem Denken und Empfinden das rechte Verständnis entgegentragen. Mögen die jungen Künstler, die sich um einen solchen Neuerer scharen, sich so viel sie wollen gegen die Zaudernden verwahren, deren unverbesserliche Gewohnheit es ist, die Lebenden mit den Todten umzubringen, gerade in der Musik mehr noch als in jeder anderen Kunst bleibt es oftmals der Zeit allein vorbehalten, die ganze Schönheit und Bedeutung schöpferischer Eingebungen und neuer Formen zu offenbaren.

Die mannigfaltigen Formen der Kunst gleichen nur einer Art Beschwörung, deren äußerst verschiedenartige Formeln dazu bestimmt sind, die Empfindungen und Leidenschaften, welche der Künstler fühlbar, sichtbar, hörbar, ja in gewisser Beziehung, um die innere Bewegung mitzutheilen, greifbar machen will, in seinem magischen Kreise erscheinen zu lassen. So bezeugt sich das Genie durch die Erfindung neuer Formen, die zuweilen in Empfindungen ihren Ursprung haben, die bis dahin noch niemals in jenem Zauberkreise auftauchten. In der Musik wie in der Architektur vollziehen sich Eindruck und Gemüthserregung ohne Vermittelung des Gedankens und der Vernunft, wie sie Beredsamkeit, Poesie, Skulptur, Malerei, dramatische Kunst bedingen, welche mit der Forderung an uns herantreten, daß wir uns mit ihrem Gegenstand vorerst auf vertrauten Fuß gesetzt haben: ihn muß der Verstand zuvörderst begriffen haben, ehe er das Herz zu ergreifen vermag. Wie müßte demnach nicht schon die bloße Einführung ungewöhnlicher Formen und Arten in dieser Kunst ein Hindernis für das unmittelbare Verständnis eines Werkes sein? . . . Die neue Weise des Gedanken- und Gefühlsausdruckes, des Fortschreitens, deren Wesen, Reiz und Geheimnis man noch nicht versteht, ruft fremdartige, ungekannte Eindrücke hervor, welche überraschend und ermüdend wirken und die unter so unvermutheten Bedingungen geschaffenen Werke der großen Menge in einer Sprache geschrieben erscheinen lassen, die man, eben weil man sie nicht kennt, für eine barbarische hält.

Schon die Mühe, das Ohr daran zu gewöhnen, sich Rechenschaft über das a + b der Beweggründe abzulegen, aus denen die alten Regeln anders angewandt und gedeutet, allmählich umgebildet

wurden, um Bedürfnissen zu entsprechen, die, als jene ins Leben traten, eben noch nicht vorhanden waren, genügt, um Viele abzustoßen. Sie wehren sich hartnäckig dagegen, die neuen Werke zu studiren und somit zu begreifen, was diese sagen wollten und gleichwohl nicht zu sagen im Stande waren, ohne die künstlerischen Traditionen umzugestalten; sie weigern sich in dem frommen Glauben, aus dem reinen Bereich der geweihten Kunst solchergestalt eine der erhabenen Meister, welche diese verherrlichten, unwürdige Sprachweise ausgewiesen zu haben. Lebhafter wird diese Abwehr bei den gewissenhaften Naturen, die, nachdem sie ihr Wissen mit schweren Mühen erkauft, sich starr an die Dogmen anklammern, „außerhalb deren es kein Heil" für sie giebt; und sie äußert sich stärker, gebieterischer noch, wenn ein schöpferischer Genius unter neuen Formen Gefühle und Gedanken in die Kunst einführt, die bisher noch niemals durch sie ausgesprochen wurden. Dann beschuldigt man ihn der Unwissenheit, nicht allein bezüglich dessen, was die Kunst zum Ausdruck zu bringen vermag, sondern auch bezüglich der Weise, in der es zum Ausdruck kommen soll.

Die Musiker dürfen nicht einmal jene vorübergehende Steigerung des Werthes ihrer Arbeiten nach ihrem Tode hoffen, wie sie den Werken der Maler zu Theil wird. Keiner von ihnen könnte daher zum Besten seiner Manuskripte die List eines der großen niederländischen Meister anwenden, der bei seinen Lebzeiten schon seinen zukünftigen Ruhm ausbeuten wollte und durch seine Frau das Gerücht seines Todes verbreiten ließ, um den Preis der Bilder zu steigern, mit denen er sein Atelier sorglich geschmückt hatte. Die Streitfragen der Schule können auch in den bildenden Künsten die richtige Würdigung gewisser Meister bei ihren Lebzeiten verzögern. Wer weiß es nicht daß die leidenschaftlichen Bewunderer Raphael's einst gegen Michel Angelo eiferten, daß man in unsern Tagen in Frankreich lange Zeit die Verdienste Ingres' mißkannte, dessen Parteigänger wieder diejenigen Delacroix' herabsetzten, während in Deutschland die Anhänger von Cornelius und Kaulbach sich gegenseitig in den Bann thaten. Aber in der Malerei kommen derartige Schulstreitigkeiten rascher zum Abschluß. Ist ein Gemälde, eine

Statue einmal ausgestellt, so können ja Alle sie sehen: die Menge gewöhnt ihre Augen daran, indeß der Denker, der unparteiische Kritiker dafern es einen solchen giebt, im Stande ist, sie gewissenhaft zu prüfen und den wirklichen Werth der Idee und der noch ungebräuchlichen Formen in ihnen zu entdecken. Es ist ihm ermöglicht, sie wieder und wieder zu betrachten und, sobald er den guten Willen hat, in gerechter Weise zu entscheiden, ob sich Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form darin vorfindet oder nicht.

Anders ist es in der Musik. Die exklusiven Fahnenträger der alten Meister und ihrer Schreibweise gestatten es Andern, Unparteiischen nicht, sich mit den Erzeugnissen einer erst erstehenden Schule vertraut zu machen. Sie lassen es sich vielmehr angelegen sein, diese der Kenntniß des Publikums gänzlich zu entziehen. Soll aus Versehen ein neues, in einem neuen Stil geschriebenes Werk zur Aufführung kommen, so geben sie sich nicht damit zufrieden, dasselbe durch alle ihnen zu Gebote stehenden Organe der Presse bekämpfen zu lassen, sie verhindern auch, daß man es aufführt, und namentlich daß man es wiederholt. Sie nehmen die Orchester und Konservatorien, die Koncertsäle und Salons in Beschlag, indem sie gegen jedweden Autor, der kein bloßer Nachahmer ist, ein Verbotssystem einführen, das sich von den Schulen, in denen Virtuosen und Kapellmeister ihre Geschmacksbildung empfangen, auf den Unterricht, den Lehrgang, die öffentlichen und privaten, ja die im engsten Kreise stattfindenden Aufführungen erstreckt, in denen der Geschmack der Zuhörer sich bildet.

Maler und Bildhauer dürfen billigerweise hoffen, diejenigen ihrer Zeitgenossen, welche Neid, Groll, Voreingenommenheit nicht dauernd einer besseren Einsicht unzugänglich machen, allmählich zum Glauben an sie zu bekehren, da sie durch das Bekanntwerden ihres Werkes selbst des Beifalls aller Aufrichtigen, wie aller derer gewiß sind, die über die kleinen Gehässigkeiten von Atelier zu Atelier erhaben sind. Der Tonkünstler, sobald er neue Bahnen betritt, ist dagegen verurtheilt, erst eine kommende Generation abzuwarten, um überhaupt gehört und darnach verstanden zu werden. Außerhalb des Theaters, das seine eigenen Bedingungen, Gesetze und Regeln

hat, mit denen wir uns hier nicht beschäftigen, bleibt ihm wenig Hoffnung, das Publikum bei seinen Lebzeiten zu gewinnen; das heißt das Gefühl, das ihn begeisterte, die Absicht, die er verlebendigte, den Gedanken, der ihn leitete, allgemein verstanden und von Jedem richtig erfaßt zu sehen, der seine Werke liest oder aufführt. Er muß im Voraus muthig darauf verzichten, vor Verlauf eines Vierteljahrhunderts, oder besser gesagt, vor seinem Tode die Bedeutung und Schönheit der Form, in die er sein Denken und Empfinden kleidete, allgemein gewürdigt und von seinen Kunstgenossen erkannt zu sehen. Der Tod bringt zwar eine bemerkenswerthe Wandlung des Urtheils hervor; sei es auch nur insofern er all' den niederen kleinlichen Empfindlichkeiten lokaler Nebenbuhlerschaft Gelegenheit giebt, den Ruf des Künstlers zu bemängeln, anzugreifen und zu untergraben, indem man den Werken dessen, der nicht mehr ist, die eigenen seichten Erzeugnisse gegenüber stellt. Aber wie weit entfernt ist jene nachträgliche Beachtung, die der Neid von der Gerechtigkeit borgt, von dem sympathischen, wohlwollenden, liebevollen und bewundernden Verständnis, das wir dem wahren Genius oder dem Talente schulden!

Nichtsdestoweniger sind gerade die auf musikalischem Gebiet Zurückbleibenden vielleicht minder schuldig als Jene meinen, deren Anstrengungen sie ihrer Erfolge berauben, deren Ruhmesernte sie vertagen. Muß man nicht in der That die Schwierigkeit in Anschlag bringen, die es kostet, das von ihnen mißkannte Schöne zu verstehen, die von ihnen mit solcher Hartnäckigkeit verneinten Verdienste zu schätzen? Das Gehör ist ein viel empfindlicherer, nervoserer, feinerer Sinn als das Gesicht. In dem Augenblick, wo es aufhört, den einfachen Bedürfnissen des Lebens zu dienen, und die an die sinnliche Wahrnehmung gebundene Erregung, den durch Melodie, Rhythmus und Harmonie (vermittels Aufeinanderfolge, Gruppirung und Zusammenklang der Töne) formulirten Gedanken dem Gehirn zuführt, ist es unvergleichlich schwieriger, sich an seine neuen Formen zu gewöhnen, als an die, welche das Auge aufnimmt. Dies Letztere gewöhnt sich ziemlich rasch an magere oder üppige Umrisse, an eckige oder runde Linien, an eine grelle oder

dürftige Farbengebung und erfaßt darin, ungeachtet der „Manier“ eines Meisters, den Ernst und das Pathos seiner Intentionen; dagegen befreundet sich das Ohr schwieriger mit Dissonanzen, die ihm um so abscheulicher erscheinen, als es ihre Motivirung nicht versteht, mit Modulationen, deren Kühnheit ihm um so schwindelerregender dünkt, als es das geheime Band nicht herausfühlt, das nicht minder logisch und ästhetisch ist als die Übergänge eines Stils in der Architektur, die in diesem einen bestimmten Stil gesetzmäßig, in einem andern aber unmöglich sind. Überdem bedürfen die Musiker, die sich nicht an den herkömmlichen Schlendrian binden, mehr als andere Künstler der Hilfe der Zeit; denn da ihre Kunst sich an die zartesten Fibern des Menschenherzens wendet, verletzt sie dasselbe und schafft ihm Leiden, wenn sie es nicht mit Entzücken füllt.

In erster Linie sind es die jüngsten und lebhaftesten Naturen, die, durch den Reiz der Gewohnheit — einen gewiß achtenswerthen Reiz, selbst wenn er zum Tyrannen wird — am wenigsten gefesselt, sich zunächst aus Neugier, in der Folge aber mit leidenschaftlicher Verehrung der neuen Sprachweise zuwenden, die naturgemäß durch das, was sie sagt, wie durch die Weise, wie sie es sagt, dem neuen Ideal einer neuen Epoche, den neu aufkeimenden Typen einer Periode entspricht, welche einer andern eben entschwindenden folgt. Dank dieser jungen Phalanx, die sich für das begeistert, was ihre eigenen Eindrücke schildert, ihren Ahnungen Leben verleiht, durchdringt die neue Sprache die widerstrebenden Kreise des Publikums; Dank ihr erfaßt dieses letztere endlich Sinn, Tragweite und Konstruktion derselben und entschließt sich, ihrem Wesen und Gehalt Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

So populär auch bereits ein Theil der Schöpfungen des Meisters sein mag, von dem wir sprechen wollen, und dessen Kraft schwere Leiden schon lange Zeit vor seinem Ende gebrochen hatten, wir dürfen voraussetzen daß man in fünfundzwanzig oder dreißig Jahren seinen Arbeiten eine minder oberflächliche und leichtwiegende Würdigung schenken wird als gegenwärtig. Wer sich in Zukunft mit der Geschichte der Musik beschäftigt, wird ihm darin den Platz anweisen

der dem gebührt, der sich durch ein so seltenes melodisches Genie, durch so wunderbare rhythmische Inspirationen, durch so glückliche und wesentliche Erweiterungen des harmonischen Gewebes hervorthat, und dessen Schöpfungen man mit Recht manchem Werk größeren Umfangs voranstellen wird, das die großen Orchester spielen und wieder spielen, das zahllose Primadonnen singen und wieder singen.

Chopin's Genie war tief und erhaben, war vor Allem reich genug, um von dem weiten Gebiet orchestraler Kunst Besitz ergreifen zu können. Seine musikalischen Gedanken waren groß, bestimmt, fruchtbar genug, um sich über die volle Breite des instrumentalen Rahmens zu erstrecken. Hätten ihm die Pedanten den Mangel an Polyphonie zum Vorwurf gemacht, so hätte er, billig ihrer spottend, ihnen beweisen können, daß die Polyphonie, obwohl eines der überraschendsten, mächtigsten, ausdrucksvollsten Hilfsmittel des musikalischen Genies, doch eben nichts weiter als ein Hilfsmittel ist, eine Ausdrucks- und Stilform, deren sich dieser Autor, diese Epoche, dieses Land je in dem Maße bedient, als sie dem Empfinden eben dieses Autors, dieser Epoche, dieses Landes bedürfnisgemäß ist oder war. Da aber die Kunst nicht dazu da ist, um ihre Mittel nur um der Mittel selber willen, ihre Formen um der Formen selber willen zur Geltung zu bringen, liegt es auf der Hand, daß der Künstler sie nur anzuwenden braucht, wenn diese Formen und Mittel dem Ausdruck seiner Idee oder seines Gefühls förderlich oder nothwendig sind. Fordert die Natur seines Genies, so wie die des von ihm erwählten Gegenstandes dieselben jedoch nicht, so läßt er sie bei Seite, wie er die Pfeife oder Baßklarinette, die große Trommel oder die Viola d'amour bei Seite läßt, wenn er mit ihnen nichts zu thun hat.

Sicherlich nicht durch Anwendung bestimmter, besonders schwieriger Effekte bezeugt sich der künstlerische Genius. Er offenbart sich durch das Gefühl, das er singen und erklingen läßt, durch die Noblesse der Gestaltung, durch eine so völlige Einheit von Idee und Form, daß man die eine nicht ohne die andre zu denken vermag, da die eine eben als das natürliche Gewand, die freiwillige

Ausstrahlung der andern erscheint. Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl dem Orchester hätte anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der sich die schönsten und bedeutendsten für dasselbe übertragen lassen. Gebrauchte er also zur Kundgebung seines Innern niemals die symphonische Form, so geschah dies, weil ihn nicht darnach verlangte. Weder falsche Bescheidenheit noch übel angebrachte Geringschätzung leiteten ihn hierbei, sondern das klare und sichere Bewußtsein, daß die von ihm gewählten Formen seinem Empfinden am eigentlichsten entsprachen. Dieses Bewußtsein aber ist eins der wesentlichsten Attribute des Genies in allen Künsten und zumal in der Musik.

Indem Chopin sich ausschließlich auf das Bereich des Klaviers beschränkte, bethätigte er eine der werthvollsten Eigenschaften des Komponisten: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. Gleichwohl schädigte das, was wir ihm als Verdienst anrechnen, die Bedeutung seines Rufs. Wohl schwerlich hätte ein Anderer, im Besitz gleich hoher melodischer und harmonischer Fähigkeiten, der Versuchung widerstanden, alle Kräfte des Orchesters zu entfesseln, vom Gesang des Bogens, dem schmachtenden Laut der Flöte bis zum Schmettern der Trompete, in der wir beharrlich das Attribut der alten Gottheit erblicken, deren rasch gewährte Gunst wir anrufen. Welcher Gereiftheit der Erkenntnis bedurfte er nicht, um sich auf einen dem Anschein nach unfruchtbareren Kreis zu begrenzen, den er gleichwohl durch sein Genie und seine Kraft mit Erzeugnissen schmückte, die, oberflächlich betrachtet, einen anderen Boden zu fordern schienen, um daselbst ihre ganze Blüthenpracht zu entfalten! Welchen Scharfblick verräth er nicht in dieser Ausschließlichkeit, indem er gewisse Orchestereffekte ihrer eigentlichen Domäne entriß und sie in eine eng umgrenztere aber idealere Sphäre übertrug! Welch zuversichtliches Bewußtsein der künftigen Gewalt seines Instrumentes mußte nicht dem freiwilligen Verzicht auf eine Behandlungsweise vorausgegangen sein, die dergestalt verbreitet ist, daß Andere es wahrscheinlich als Widersinn betrachtet hätten, so bedeutende Gedanken ihren gewohnten Interpreten zu entziehen! Wir müssen in Wahrheit diese seltene Hingabe

an das Schöne um seiner selbst willen an Chopin bewundern, die ihn der herkömmlichen Neigung, jedes Körnchen Melodie zwischen hundert Orchesterpulte zu vertheilen, entsagen ließ und ihm gestattete, die Mittel seiner Kunst zu bereichern, indem er lehrte, dieselben auf den geringsten Raum zu concentriren.

Weit entfernt, den geräuschvollen Lärm des Orchesters anzustreben, begnügte sich Chopin, seine Gedanken voll und ganz durch die Tasten des Klaviers wiederzugeben. Und er erreichte seinen Zweck. Der Gedanke verlor nichts an Energie, ohne doch die Massenwirkungen und den Pinsel des Dekorateurs zu beanspruchen. Nicht ernst und nachdrücklich genug hat man bisher noch den Werth der Zeichnung dieses äußerst feinen Griffels anerkannt. Hat man sich doch in unseren Tagen gewöhnt, nur diejenigen als große Komponisten zu betrachten, die mindestens ein halb Dutzend Opern, eben so viel Oratorien und einige Symphonien hinterlassen haben; verlangt man doch von jedem Musiker nicht weniger als Alles, ja womöglich noch etwas mehr! Mag die Manier, das Genie, das seinem Wesen nach eigentlich eine unmeßbare Größe ist, nach der Zahl und Ausdehnung seiner Werke abzuschätzen, noch so verbreitet sein, sie ist nichtsdestoweniger von sehr zweifelhafter Berechtigung.

Niemand wird den Epikern, deren schöpferische Thätigkeit weitere Kreise umschreibt, den schwerer zu erlangenden Ruhm und ihre thatsächliche Übermacht bestreiten wollen. Wir wünschten jedoch, daß man den äußeren Proportionen in der Musik die gleiche Bedeutung beimäße, wie in allen andern Zweigen der schönen Künste. Wer z. B. stellte in der Malerei eine Leinwand von zwanzig Quadratzoll, wie die „Vision Ezechiel's", oder den „Kirchhof" von Ruysdael, die zu den geschätztesten Meisterwerken zählen, nicht höher als dieses oder jenes Gemälde weit größeren Umfangs, habe es selbst einen Rubens oder Tintoretto zum Urheber? Gilt in der Litteratur Larochefoucauld etwa darum nicht als Schriftsteller ersten Ranges, weil er seine „Gedanken" in solch kleinen Rahmen einschloß? Raubt es Uhland und Petöfi etwas von ihrer Bedeutung als nationale Dichter, daß sie über die lyrische Poesie und die Ballade nicht hinausgekommen? Verdankt Petrarca seinen Ruhm nicht seinen

Sonetten, und wie Viele von denen, die ihre lieblichen Reime immer von Neuem lasen, wissen von der Existenz seiner Dichtung „Afrika"?

Wir sind überzeugt, daß die Vorurtheile bald schwinden werden, welche dem Künstler, der, wie Franz Schubert oder Robert Franz, nur in Liedern zu uns gesprochen, seinen Vorrang vor Anderen streitig machen, die die seichten Melodien zahlreicher Opern, die wir hier nicht aufzählen wollen, in Partitur setzten. Auch in der Musik wird man endlich dahin gelangen, bei Beurtheilung der verschiedenen Kompositionen hauptsächlich die Beredtsamkeit und das Talent in Anschlag zu bringen, mit denen die Gedanken und Empfindungen des Tondichters zum Ausdruck kamen, welchen Raum und welche Mittel er im Übrigen auch zu ihrer Kundgebung wählte.

Man kann die Arbeiten Chopin's nicht mit Aufmerksamkeit studiren und analysiren, ohne Schönheiten sehr erhabener Art, Empfindungen von vollständig neuem Charakter, Formen von eben so originellem als tiefsinnigem harmonischen Gewebe darin zu gewahren. Die Kühnheit ist bei ihm stets eine gerechtfertigte, der Reichthum, ja Überfluß schließt die Klarheit nicht aus, die Eigenthümlichkeit artet nicht aus in Bizarrerie, die Feinheit der Ausarbeitung ist allenthalben eine wohlgeordnete, nirgend überwuchert der Luxus der Ornamentation die Eleganz der Hauptlinien. Seine besten Werke enthalten zahlreiche Kombinationen, die man in der Behandlung des musikalischen Stils geradezu als epochemachend bezeichnen darf. Kühn, glänzend, berückend, verbergen sie ihre Tiefe hinter so viel Anmuth, ihre Gelehrsamkeit hinter so viel Reiz, daß man sich nur mit Mühe ihrem hinreißenden Zauber zu entziehen vermag, um sie kalten Blutes nach dem Maß ihres theoretischen Werthes zu beurtheilen. Dies ward von Seite der Kunstgelehrten schon mannigfach empfunden; aber es wird zu immer allgemeinerer Erkenntnis kommen, wenn man den künstlerischen Errungenschaften der von Chopin durchlebten Periode eine eingehende Betrachtung schenken wird.

Ihm danken wir die Erweiterung der voll angeschlagenen sowohl als der gebrochenen und figurirten Accorde, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten,

die wie bunt schimmernde Thautröpfchen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fiorituren der großen alten italiänischen Gesangschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das die menschliche Stimme nicht erlaubte, die bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen durch das Pianoforte nur sklavisch kopirt worden war. Er erfand jene bewundernswürdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ernsten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiges Sujet irgend welche tiefere Bedeutung nicht beanspruchen zu dürfen schien.

Aber was bedeutet das Sujet? Ist es nicht vielmehr die aus ihm hervorgehende Idee, die dasselbe durchzitternde Empfindung, die jenes in eine höhere Sphäre erhebt, es adelt und ihm Größe verleiht? Welche Melancholie, welche Feinheit, welcher Scharfsinn und insbesondere welche Kunst herrscht in den Meisterwerken Lafontaine's, und doch wie alltäglich sind die darin behandelten Gegenstände, wie bescheiden ihre Titel! Die Namen: Etüden und Präludien sind es gleicherweise. Dessenungeachtet bleiben die also bezeichneten Stücke Chopin's nicht minder Typen der Vollkommenheit in einem Genre, das er erst geschaffen und das er, wie alle seine Werke, mit seinem poetischen Geist beseelt hat. Seinen fast der ersten Zeit seines Schaffens entstammenden Etüden ist ein jugendlicher Schwung eigen, der in einigen seiner späteren kunstreicheren, mehr kombinirten Arbeiten zurücktritt, um sich in seinen letzten Erzeugnissen zu verlieren, deren verfeinerte Empfindsamkeit man lange Zeit der Überreiztheit und dadurch der Künstelei beschuldigte. Man kommt jedoch zu der Überzeugung, daß diese Zartheit in Behandlung der Nüancen, diese unendliche Feinheit in Anwendung der leisesten Tinten und flüchtigsten Kontraste nur eine scheinbare Ähnlichkeit mit den Gesuchtheiten ermattender Schaffenskraft hat. Bei näherer Prüfung gelangt man hier, gleichsam hellsehend, zur Erkenntnis der Übergänge, die zwischen Gefühlen und Gedanken bestehen, die aber die große Menge eben so wenig bemerkt, als ihr beschränkter Blick all' die Farbenübergänge, all' die Abstufungen der Tinten erfaßt.

welche die unaussprechliche Schönheit und Harmonie der Natur ausmachen.

Hätten wir hier in Schulausdrücken über die Entwickelung der Klaviermusik zu reden, wir würden die wunderbaren Werke, die der Beobachtung ein so reiches Feld darbieten, im Einzelnen zergliedern. Wir würden in erster Linie die Nocturnes, Balladen, Impromptus, Scherzi untersuchen, die sämmtlich eine Fülle eben so unerhörter als ungehörter harmonischer Raffinements enthalten. Wir würden gleicherweise in seinen Polonaisen, Mazurken, Walzern, Boleros Umschau halten. Doch ist hier weder Zeit noch Ort für ein solches Unternehmen, das nur den Adepten des Kontrapunktes und bezifferten Basses Interesse gewähren würde. Es ist das allen seinen Werken innewohnende überquellende Gefühl, das diesen ihre Ausbreitung und Popularität gewann; ein Gefühl, das, seiner Natur nach romantisch, eminent individuell, dem Autor specifisch eigen ist und gleichwohl nicht nur dem Land, das ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, sondern allen Denen tief sympathisch erscheint, welche das Unglück der Verbannung und das Leid der Liebe jemals zu rühren vermögen.

Chopin begnügte sich indeß nicht allein mit den Rahmen, innerhalb deren er seine Umrisse mit voller Freiheit entwerfen konnte; es gefiel ihm zuweilen auch, seine Gedanken in klassische Formen zu bannen. Er schrieb schöne Koncerte und Sonaten; doch fühlen wir aus denselben leicht mehr Absicht als Inspiration heraus. Seine Eingebungen waren mächtig, phantastisch, impulsiv; seine Formen konnten keine andern als freie sein. Er mußte, so glauben wir, seinem Genie Gewalt anthun, so oft er versuchte, es Regeln und Anordnungen zu unterwerfen, die nicht die seinigen waren und mit den Anforderungen seines Geistes nicht übereinstimmten. Gehörte er doch zu jenen, deren Anmuth sich vornehmlich dann entfaltet, wenn sie von den gewohnten Wegen abweichen.

Solch doppelten Erfolg zu erstreben mag Chopin durch das Beispiel seines Freundes Mickiewicz veranlaßt worden sein. Nachdem dieser zuerst seiner Heimatsprache eine romantische Dichtung geschenkt hatte und seit 1818 durch „Dziady" und seine phantastischen

Balladen in der polnischen Litteratur Schule bildete, bewies er in der Folge durch seine Werke „Grazyna“ und „Wallenrod“, daß er auch über die Schwierigkeiten triumphire, welche die Schranken der klassischen Form der Inspiration entgegenstellen, und er sich auch auf der Lyra der Alten als Meister behauptete. Chopin's analoge Versuche gelangen nach unserer Meinung nicht eben so vollkommen. Er konnte der engen, starren Form das Schwebende, Unbestimmte der Umrisse nicht anpassen, was den Reiz seiner Weise ausmacht. Er vermochte nicht jene gewisse nebelhafte Verschwommenheit in dieselbe einzuschließen, die, alle Grenzen fester Gestaltung zerstörend, sie mit langem Faltenwurf umhüllt, den Flocken gleich, wie sie Ossian's Schönheiten umgaben, wenn sie den Sterblichen inmitten wechselnden Gewölks ein holdes Antlitz erscheinen ließen.

Dessenungeachtet glänzen die klassischen Versuche Chopin's durch eine seltene Vornehmheit des Stils; sie umschließen Passagen von hohem Interesse, Theile von überraschender Größe. Wir erinnern nur an das Adagio des zweiten Koncertes, für das er selbst eine sichtliche Vorliebe bezeigte und das er häufig zu spielen pflegte. Das figurative Nebenwerk vergegenwärtigt aufs schönste die Weise des Meisters. Die Hauptphrase ist von bewundernswerther Gesangesfülle. Sie wechselt mit einem Recitativ in Moll ab, das gewissermaßen als Gegensirophe auftritt. Das ganze Stück ist von idealer Vollendung. Sein bald strahlender, bald rührender Inhalt versetzt uns in eine herrliche, lichtgetränkte Landschaft, in irgend ein glückliches Tempe-Thal, das zum Schauplatz einer trautigen Erzählung, einer betrübenden Scene auserwählt ist. Wir sehen Angesichts einer unvergleichlichen Natur das menschliche Herz von einem schweren Unglück betroffen. Dieser Kontrast ist durch eine Verschmelzung der Töne, ein Verschwimmen der zartesten Tinten getragen, welche verhüten, daß irgend etwas Verletzendes oder Rauhes den rührenden Eindruck störe, den er hervorruft und der gleichzeitig die Freude melancholisch, den Schmerz heiterer stimmt.

Wie könnten wir ferner unterlassen, von dem seiner ersten Sonate eingefügten Trauermarsch zu sprechen, der gelegentlich seiner eigenen Todtenfeier orchestrirt und aufgeführt wurde? Man

hätte fürwahr keine herzergreifenderen Accente finden können, um der Trauer und den Thränen Ausdruck zu geben, die Den zu seiner letzten Ruhe geleiteten, der große Verluste in so erhabener Weise zu beklagen verstand!

„Das konnte nur ein Pole schreiben!“ hörten wir einmal einen seiner jungen Landsleute sagen. In der That, Alles, was der Leichenzug eines seinen eigenen Tod beweinenden Volkes Feierliches und Herzzerreißendes haben kann, klingt aus dem dumpfen Glockenklang heraus, der ihm hier das letzte Geleite zu geben scheint. Das ganze Gefühl mystischer Hoffnung, frommen Anrufs einer himmlischen Barmherzigkeit, eines unendlichen Friedens, einer Gerechtigkeit, die von jedem Grab und jeder Wiege Rechenschaft giebt; das ganze verzückte Leid, das aus dem Glorienschein so vieler Schmerzen, so vielen mit märtyrergleichem Heroismus getragenen Mißgeschicks hervorleuchtet, hallt wieder in diesem Gesange, dessen Flehen Trostlosigkeit athmet. Was es nur Reinstes und Entsagungsvollstes, Gläubigstes und Hoffnungsreichstes im Herzen der Frauen, der Kinder und Priester giebt, das ertönt und erzittert darin mit unaussprechlicher Erregung. Man empfindet, daß man hier nicht den Tod eines einzelnen Helden beweint, den zu rächen noch andere Helden zurückbleiben, sondern vielmehr den Untergang einer ganzen Generation, die nur noch Frauen, Kinder und Priester überleben.

Die antike Auffassung des Schmerzes ist dabei gänzlich ausgeschlossen. Hier erinnert nichts an Kassandra's Zorn, an die Demüthigung des Priamus, an das Rasen Hecuba's, an die Verzweiflung der gefangenen Trojanerinnen. Kein greller Schmerzensschrei, kein heiseres Schluchzen, keine Gotteslästerung, noch wüthende Verwünschung stört einen Augenblick die Todtenklage, die man für seraphische Seufzer zu halten versucht wäre. Ein stolzer Glaube tilgt in den Überlebenden dieses christlichen Ilium die Bitterkeit des Leidens, wie die Zaghaftigkeit des Kleinmuths; keine irdische Schwäche haftet mehr an ihrem Schmerz. Er reißt sich los von dieser mit Blut und Thränen begossenen Erde, er schwingt sich himmelan und wendet sich dem höchsten Richter zu, um ihn in so inbrünstigem Gebete anzuflehen, daß das Herz dessen, der es vernimmt,

in erhabenem Mitgefühl bricht. Dieser Trauergesang ist, ob auch klagend, von so hehrer Sanftmuth, daß er nicht von dieser Erde zu stammen scheint. Klänge, wie aus verklärter Ferne kommend, flößen heilige Andacht ein, wie wenn sie, von den Engeln selber gesungen, schon droben in den Regionen des göttlichen Thrones schwebten.

Man würde indessen mit Unrecht glauben, daß alle Kompositionen Chopin's der Aufgeregtheit entbehren, deren er sich hier entäußerte. Ist doch der Mensch nicht wohl fähig, einen so erhabenen Aufschwung mit so energischer Selbstverleugnung und entschlossener Sanftmuth dauernd festzuhalten. Heimlicher Wuth, unterdrückter Leidenschaft begegnen wir in manchen Stellen seiner Werke. Einige seiner Etüden sowohl als seiner Scherzi athmen eine bald ironische, bald stolze Verzweiflung. Diese düsteren Auslassungen seiner Muse sind ungekannter und unverstandener geblieben als seine Dichtungen von ruhigerem Kolorit. In den Gefühlskreis, dem sie entsprungen, sind eben Wenige eingedrungen, Wenige nur kennen die Gestalten von tadelloser Schönheit, denen er das Dasein gab. Der persönliche Charakter Chopin's trug hierzu das seine bei. Wohlwollend, freundlich, anmuthig im persönlichen Verkehr, von gleichmäßiger und heiterer Stimmung, ließ er die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregten, wenig ahnen.

Nicht leicht war dieser Charakter zu ergründen. Er war aus tausend Nüancen zusammengesetzt, die, indem sie sich kreuzten, sich gegenseitig auf eine für den ersten Blick unentzifferbare Weise verhüllten. Man konnte sich leicht über seine eigentlichen Gedanken täuschen, wie im Allgemeinen bei den Slawen, bei denen die Offenheit und Mittheilsamkeit, die Zutraulichkeit und bestechende Ungezwungenheit der Manieren keineswegs doch wahres Vertrauen und Hingebung bedingen. Ihre Empfindungen offenbaren und verbergen sich gleich den Windungen einer sich um sich selbst zusammenringelnden Schlange. Nur bei sehr aufmerksamer Betrachtung erkennen wir die Verschlingung ihrer Ringe. Es wäre Naivität, die höflichen Komplimente der Slawen, ihre vermeintliche Bescheidenheit beim Wort zu nehmen. Die äußeren Formen dieser Höflichkeit und

Bescheidenheit gehören zu ihren Sitten, die sich eigenthümlicherweise auf ihre alten Beziehungen zum Orient zurückführen. Ohne von der Schweigsamkeit des Muselmannes das Geringste anzunehmen, lernten die Slowen von ihm die mißtrauische Zurückhaltung über Alles, was die zarteren und innersten Saiten des Gemüths berührt. Man kann ziemlich sicher sein, daß, sprechen sie von sich selbst, sie sich dem Fragenden gegenüber stets in absichtliches Schweigen hüllen, das ihnen über diesen nach Seiten des Verstandes wie des Gefühls ein Übergewicht einräumt. Sie lassen ihn über dieses oder jenes Geheimnis, diesen oder jenen Umstand, mag ihnen derselbe nun Bewunderung oder Geringschätzung eintragen, in Unwissenheit; es gefällt ihnen, unter einem feinen Lächeln einen unmerklichen Spott zu verstecken. Unter allen Umständen an Mystifikationen, seien es die geistreichsten oder die komischsten, die bittersten oder traurigsten Geschmack findend, sehen sie — so möchte man behaupten — in einer derartigen Überlistung den verächtlichen Ausdruck einer Überlegenheit, welche sie sich im Innern zuerkennen, aber mit der Sorgfalt und Schlauheit der Unterdrückten verbergen.

Da die zarte und schwächliche Organisation Chopin's ihm nicht den energischen Ausdruck seiner Leidenschaft gestattete, gab er seinen Freunden nur das preis, was von Sanftmuth und Wohlwollen in ihm war. In der schnelllebenden, vielbeschäftigten Welt unserer großen Städte, wo Keiner Muße hat, über das Räthsel des Daseins Anderer nachzudenken, wo Jeder nur nach seiner äußeren Stellung beurtheilt wird, nehmen sich gar Wenige die Mühe, auf Andere einen Blick zu werfen, der mehr als die bloße Oberfläche des Charakters streift. Diejenigen aber, die ein inniger und häufiger Verkehr dem polnischen Tonkünstler nahe brachte, hatten des öfteren Gelegenheit, seine Ungeduld und Langeweile zu bemerken, wenn man seine Worte allzu genau nahm. Der Künstler, ach leider! konnte den Menschen nicht rächen! Von zu schwacher Gesundheit, um diese Ungeduld durch das Ungestüm seines Spiels zu verrathen, suchte er sich dadurch zu entschädigen, daß er Anderen zuhörte, wenn sie mit der Kraft, die ihm selbst gebrach, diejenigen seiner Kompositionen spielten, in denen der leidenschaftliche Groll des Mannes

den gewisse Wunden tiefer getroffen, als er es eingestehen möchte, immer von Neuem auftaucht, wie bei einer im Untergang begriffenen Fregatte die Fetzen ihrer Flagge, die ihr die Wogen entrissen, noch auftauchen aus den Fluthen.

Eines Nachmittags waren wir nur zu Dreien beisammen. Chopin hatte lange gespielt. Eine der vornehmsten Frauen von Paris fühlte sich mehr und mehr von einer frommen Andacht überwältigt, wie sie uns etwa beim Anblick der Leichensteine ergreift, welche jene Fluren in der Türkei bedecken, deren schattige Bäume und Blumenbeete dem erstaunten Wanderer von fern einen lachenden Garten verheißen. Sie fragte ihn, von diesem Gefühl bewegt, warum sich sein Herz wohl mit so unwillkürlicher Verehrung vor Denkmälern neige, die dem Blick nur liebliche und anmuthige Gegenstände zeigen? Mit welchem Namen er die außergewöhnliche Empfindung benenne, die er in seinen Kompositionen, gleich unbekannter Asche in kostbarer Alabaster-Urne, verschließe? ... Die schönen Thränen, die so schöne Augen benetzten, besiegten Chopin, und er, der sonst Alles, was zu den Reliquien seines Innern zählte, mißtrauisch in den glänzenden Schrein seiner Werke verschloß, erwiderte mit seltener Aufrichtigkeit, daß ihr Herz sich nicht über seine Schwermuth täusche; denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühl befreit, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere ein analoges Wort besitze für das polnische »Żal!« Er wiederholte es in der That häufig, wie wenn sein Ohr gierig diesem Klange lausche, der für ihn die ganze von einer herben Wehklage erzeugte Skala der Gefühle von der Reue bis zum Haß — gesegnete oder giftige Früchte derselben bitteren Wurzel — umschloß.

Żal! Seltsames Wort von seltsamer Vieldeutigkeit und noch seltsamerer Philosophie! Verschiedenen Sinnes, umfaßt es alle Rührung und demüthige Ergebung eines resignirten und klaglosen Schmerzes, wenn es direkt auf Thatsachen und Dinge angewandt wird. Sich so zu sagen mit Sanftmuth dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Fall als

„untröstlicher Schmerz nach einem unwiderruflichen Verlust" übersetzen. Sobald es jedoch auf den Menschen angewandt und seine Beziehung indirekt wird, es zugleich auch die Bedeutung einer Präposition annimmt, die sich gegen diesen oder diese richtet, ändert sich alsbald seine Physiognomie, und weder in den romanischen noch in den germanischen Sprachen findet sich ein Synonym für dasselbe. Von erhabenerem, edlerem, umfassenderem Sinn als das Wort »grief«, bedeutet es das Gähren des Hasses, der Vorwürfe, den Vorsatz der Rache, die Drohung, die unversöhnlich im Innern grollt, sei es auf Wiedervergeltung lauernd, oder sich von unfruchtbarer Bitterkeit nährend. In Wahrheit, dies Zal färbt alle Arbeiten Chopin's mit einem bald milden, bald glühenden Wiederschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien.

Diese Eindrücke waren für Chopin's Leben von um so größerer Wichtigkeit, als sie sich deutlich in seinen letzten Werken kundgeben. Sie gaben allmählich eine Art krankhaften Zähzorns erreicht, und auf dem Punkt einer fieberhaften Unruhe angekommen. Dieselbe verräth sich in einigen seiner letzten Schöpfungen durch Gedankenwendungen, die zuweilen mehr gesucht als überraschend wirken. Unter dem Druck beständig zurückgedrängter Leidenschaft nahezu erstickend, sich der Kunst nur noch bedienend, um das Trauerspiel seines eigenen Lebens in ihr wiederzugeben, zeigte er, der bisher seine ganze Empfindung im Gesang ausgeströmt hatte, uns nun seine ganze Zerrissenheit. Man findet in seinen unter diesen Einflüssen veröffentlichten Kompositionen Etwas von den künstlichen Anregungen Jean Paul's, der der ungewöhnlichsten Überraschungen und sinnlichen Erregungen eines krankhaft überreizten Gehirns bedurfte, um ein von Leidenschaften verzehrtes, durch Leiden entnervtes Herz zu bewegen.

Die Melodie erscheint bei Chopin fortan gequält; eine nervöse und unruhvolle Empfindsamkeit führt einen erbitterten Eigensinn in Durchführung der Motive herbei, der peinvoll wirkt, wie der Anblick der durch Krankheiten des Leibes oder der Seele verursachten Qualen, für die es kein anderes Heilmittel giebt als den Tod. Chopin war einem Leiden zur Beute geworden, das, sich von Jahr zu Jahr

verschlimmernd, ihn jung dahin raffte. In den Produktionen, von denen wir sprechen, finden wir die Spuren der brennenden Schmerzen, die ihn verzehrten, gleich wie wir in einem schönen Körper die Spuren der Klauen eines Raubvogels finden würden. Hören diese Werke darum auf, schön zu sein? Gehören die Stimmung, die sie inspiriert, die Formen, in die sie sich kleiden, nicht ins Bereich der göttlichen Kunst? O nein! Diese Stimmung, die trotz all ihres herzzerreißenden Jammers und ihrer unheilbaren Verzweiflung voll reinen, keuschen Adels ist, gehört zu den erhabensten Motiven des menschlichen Herzens; nirgend überschreitet der Ausdruck derselben die Grenzen der Kunst, keine gemeine Anwandlung, kein gewaltsamer oder theatralischer Aufschrei, keine häßliche Wendung drängen sich ein. Vom technischen Standpunkt aus kann man nicht leugnen, daß die harmonische Behandlung an sich, weit entfernt hier schwächer zu werden, vielmehr von gesteigertem Interesse für das Studium ist.

*

* *

II.

Gemüthsstimmungen, welche, wie die erwähnten, die Leiden und Kümmernisse einer ungewöhnlich verfeinerten Natur verrathen, begegnen wir übrigens nicht in den bekannteren und beliebteren Werken des Künstlers, mit dem wir uns beschäftigen. Seine Polonaisen, die in Folge der Schwierigkeit ihrer Wiedergabe, seltener als sie verdienen gespielt werden, zählen zu seinen schönsten Eingebungen. Sie erinnern keineswegs an die verschnörkelten und geschminkten Polonaisen à la Pompadour, wie sie durch die Ballorchester, die Koncertvirtuosen, das abgedroschene Repertoire der manierirten und abgeschmackten Salonmusik verbreitet wurden.

Die energischen Rhythmen der Polonaisen Chopin's dringen in die Nerven und üben selbst auf den Gleichgültigsten eine elektrisirende Wirkung aus. Die edelsten traditionellen Empfindungen des alten Polens kommen darin zur Darstellung. Der Mehrzahl nach ritterlichen Charakters, geben sie Bravour und Tapferkeit mit der Einfachheit des Accentes wieder, die bei diesem kriegerischen Volke jene Eigenschaften versinnlichte. Sie athmen eine ruhige, überlegte Kraft, eine mit feierlicher Würde gepaarte feste Entschlossenheit, wie sie, so sagt man, das Erbtheil seiner großen Männer der Vorzeit war. Man glaubt die alten Polen darin vor sich zu sehen, so wie sie uns ihre Chroniken schildern: von kraftvoller Organisation, hellem Geist, tiefer und rührender, obgleich aufgeklärter Frömmigkeit;

von unbezähmbarem Muth und einer Galanterie, die Polens Söhne auch nicht auf dem Schlachtfeld, weder am Vorabend, noch am Morgen des Kampfes verläßt. Diese Galanterie haftete ihrer Natur so unzertrennlich an, daß ungeachtet des Druckes, den sie in Folge ihrer durch ihre Nachbarn und Feinde, die Ungläubigen Stambuls, beeinflußten Sitten vormals auf die Frauen ausübten, insofern sie dieselben auf die Grenzen des Hauses verwiesen und sie im Bann einer gesetzlichen Vormundschaft hielten, sie diese nichtsdestoweniger glorificirte und in ihren Annalen unsterblich machte. Dergestalt bewahrten sie heilig gesprochenen Königinnen, zu Fürstinnen erhobenen Vasallinnen, schönen Unterthaninnen, für die man den Thron wagte und verlor, — ähnlich, wie es bei einer furchtbaren Sforza, einer intriganten d'Arquien, einer koketten Gonzaga geschehen — einen unvergänglichen Ruhm.

Einer männlichen Entschlossenheit vereint sich bei den Polen vergangener Zeit jene glühende Hingabe an den Gegenstand ihrer Liebe, wie sie Sobieski erfüllte, der, Angesichts der Standarten des Halbmondes, die ihn „so zahlreich wie die Ähren eines Feldes" umringten, allmorgendlich die zärtlichsten Briefe an sein Weib schrieb. Ihr Auftreten hatte einen eigenthümlich imposanten Anstrich, ihre Haltung war nobel bis zu einer leichten Emphase. Die gewisse Feierlichkeit der Manieren nahmen sie von den Anhängern des Islam an, die ihnen hierin als Vorbild dienten und deren Eigenschaften sie schätzen und sich aneignen lernten, während sie ihre kriegerischen Einfälle bekämpften. Gleich diesen pflegten sie ihren Thaten eine reifliche Überlegung vorauzuschicken. Der Wahlspruch des Fürsten Boleslav von Pommern: „Erst wäg's, dann wag's!" schien einem Jeden von ihnen geläufig. Gern verliehen sie ihren Bewegungen eine gewisse anmuthige Würde, einen gewissen pomphaften Stolz, der sie doch keineswegs der Leichtigkeit der Formen und Freiheit des Geistes beraubte, welche den leisesten Sorgen ihrer Zärtlichkeit, den flüchtigsten Bekümmernissen ihres Herzens, den geringfügigsten Interessen ihres Lebens zugänglich blieb. Wie sie ihre Ehre darein setzten, ihr Leben theuer zu verkaufen, so liebten sie auch dasselbe zu verschönern; ja mehr noch, sie verstanden zu

lieben, was dies Leben verschönte, und zu verehren, was es werthvoll machte.

Ihr ritterlicher Heldengeist wurde durch ihre stolze Würde und ein überlegtes Wesen sanktionirt. Vielseitiger Verstandesthätigkeit die Energie der Tugend verbindend, sahen sie sich von Jung und Alt, von allen Geistern, ja von ihren Gegnern sogar bewundert. Eine Art tollkühner Klugheit, verwegner Vorsicht, fanatischer Prahlerei war ihnen eigen, als deren berühmteste historische Manifestation Sobieski's Heereszug erscheint, der, Wien errettend, der ottomanischen Herrschaft den Todesstoß versetzte und somit diesem langen, mit so viel Tapferkeit, Glanz und gegenseitiger Achtung geführten Kampf zwischen zwei im Streite eben so unversöhnlichen als im Waffenstillstand großmüthigen Feinden ein Ende machte.

Lange Jahrhunderte hindurch bildete Polen einen Staat, dessen hohe autonome Civilisation keiner andern glich und einzig in ihrer Art bleiben sollte. Gleicherweise verschieden von der feudalen Organisation des ihm im Westen benachbarten Deutschlands als von dem despotischen, eroberungssüchtigen Sinn der Türken, die ohne Unterlaß seine östlichen Grenzen bedrohten, näherte es sich einestheils Europa durch sein ritterliches Christenthum, seinen Eifer in Bekämpfung der Ungläubigen, während es anderntheils von den neuen Herren von Byzanz bezüglich ihrer schlauen Politik, ihrer kriegerischen Taktik und sentenziösen Redeweise Belehrung schöpfte. Diese verschiedenartigen Elemente führte es einer Gesellschaft zu, die, indem sie sich die heroischen Eigenschaften muselmännischen Fanatismus und die erhabenen Tugenden christlicher Frömmigkeit assimilirte, den Keim zu ihrem Niedergange legte[1]). Die allgemein verbreitete Pflege der lateinischen Sprache, die Kenntnis und Vorliebe für italiänische

1) Es ist bekannt, mit wie vielen ruhmreichen Namen Polen den Kalender und die Märtyrergeschichte der Kirche bereicherte. Dem Orden der Trinitarier (Redemptoristen-Brüder), welcher die Christen aus der Sklaverei der Ungläubigen loszukaufen bestimmt war, ertheilte Rom das ausschließliche Bereich für dieses Land, über dem weißen Gewand einen rothen Gürtel zu tragen, in Erinnerung an die zahlreichen Märtyrer, die namentlich in den den Grenzen nächstgelegenen Orten, wie Kamieniec-Podolski, aus ihr hervorgegangen.

und französische Litteratur überdeckten diese wunderlichen Kontraste mit einem glänzenden klassischen Firnis. Eine solche Civilisation mußte nothwendig auch der geringsten ihrer Kundgebungen ein unterscheidendes Gepräge aufdrücken. Den Romanen der irrenden Ritterschaft, Tournieren und Waffenspielen wenig günstig wie es bei einem fortwährend in Kriege verwickelten Volke, das seine Heldenthaten für den Feind aufsparte, natürlich erscheint, ersetzte sie die prunkhaften Freuden derartiger Lanzenspiele vielmehr durch Feste deren hauptsächlichste Zier in prächtigen Aufzügen bestand.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß in den Nationaltänzen eine wesentliche Seite des Volkscharakters sich abspiegelt. Doch meinen wir, daß es wenige solcher Tänze giebt, in denen, wie bei der Polonaise, bei solcher Einfachheit der Umrisse, die Impulse, die sie ins Leben riefen, in ihrer Gesammtheit so vollständig zum Ausdruck kommen und sich zugleich so mannigfaltig in den einzelnen Episoden verrathen, welche innerhalb des allgemeinen Rahmens der Improvisation eines Jeden vorbehalten sind. Seit diese Episoden verschwanden, seit der Sinn dafür abhanden gekommen und man nicht mehr die Phantasie bei Gestaltung dieser kurzen Intermezzi walten läßt, sondern sich damit begnügt, die übliche Promenade durch den Salon maschinenmäßig auszuführen, blieb nur noch das Skelett des ehemaligen Pompes übrig.

Der ursprüngliche Charakter dieses specifisch polnischen Tanzes ist heutzutage schwer genug zu errathen, so völlig entartete er nach dem Zeugnis derer, die ihn noch zu Anfang dieses Jahrhunderts aufführen sahen. Man begreift, wie abgeblaßt er ihnen erscheinen muß, wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Nationaltänze ihre ursprüngliche Originalität kaum zu behaupten vermag, nachdem die ihnen angepaßte Tracht außer Brauch gekommen. Zumal die Polonaise, die der raschen Bewegungen, der eigentlichen Pas im choreographischen Sinne, der schwierigen und gleichförmigen Stellungen gänzlich entbehrt, der ein mehr ostentativer als verführerischer Charakter inne wohnt, und die als bezeichnende Ausnahme vorzugsweise bestimmt war, die Männer in den Vordergrund treten zu lassen, ihre Schönheit, ihr edles Ansehen, ihre zugleich kriegerische

und galante Haltung ins rechte Licht zu setzen. Sind die letzteren beiden Eigenschaftswörter nicht bezeichnend für den polnischen Charakter?) Selbst der Name des Tanzes ist in der Ursprache männlichen Geschlechts. Polsky. Nur durch ein offenbares Mißverständnis hat man ihn ins weibliche übertragen. Nothwendiger Weise mußte die Polonaise von ihrer stolzen Selbstgefälligkeit ein gut Theil einbüßen, um sich in eine wenig interessante Rundpromenade umzugestalten, sobald die Tänzer sich des erforderlichen Zubehörs beraubt sahen, vermittels dessen ihr Gebärdenspiel die an sich so einfache, heutigen Tages entschieden monoton gewordene Form zu beleben vermochte.

Hören wir einige der Polonaisen Chopin's, so glauben wir den mehr als festen, gewichtigen Schritt von Männern zu vernehmen, die mit der Kühnheit der Tapferkeit Allem gegenübertreten, was das Schicksal an Ruhm oder Unheil in seinem Schoße trägt. Zuweilen meint man prächtige Gruppen, wie Paul Veronese sie gemalt, vorüberschreiten zu sehen. Die Einbildungskraft bekleidet sie mit der reichen Tracht vergangener Jahrhunderte: schwerem Goldbrokat, venetianischem Sammt, Atlasdamast, weichen Zobelpelzen, die Ärmel gefällig über die Schulter zurückgeworfen, damascirten Säbeln, blendenden Juwelen, arabeskenverzierten Türkisen, blutrothen oder goldgelben Fußbekleidungen — oder mit züchtigen Busenschleiern, flandrischen Spitzen, rauschenden Schleppen, wallenden Federn, edelsteingeschmückten Coiffuren, kleinen mit Bernstein gestickten Schuhen, Handschuhen, die nach den Wohlgerüchen des Serails duften. Diese Gruppen lösen sich los vom farblosen Hintergrund entschwundener Zeiten, umgeben von köstlichen persischen Teppichen, von Smyrnaer Perlmutter-Möbeln, von konstantinopolitanischen Goldschmied-Arbeiten, von all der prunkvollen Verschwendung jener Magnaten, die mit kostbaren Silberbechern den Tokayer aus künstlichen Fontainen schöpften, die beim Einzug in fremde Städte ihre arabischen Renner mit Silber beschlugen, damit, wenn sie die Hufeisen längs des Weges verloren, sie ihre fürstliche Freigebigkeit den erstaunten Völkern bezeugten. Verächtlich blickten die Stolzesten unter ihnen auf die Andern herab, und ihre Wappen

schilder zierten sie mit der gleichen Krone, die, traf sie die Wahl, zu einer königlichen werden konnte. Sie führten sie nur als Zeichen ihrer glorreichen Gleichberechtigung über ihrem Wappen, das sie das „Familienjuwel“ nannten: denn die Ehre jedes einzelnen Gliedes war für die Unbeflecktheit desselben verantwortlich. Auch hatte — eine in ihrer Art einzige Eigenthümlichkeit des polnischen Wappens — jedes seinen Namen, der sich gewöhnlich auf irgend welchen anekdotischen Ursprung zurückführen ließ, und den andere ähnliche ja selbst gleiche, aber einem andern Geschlecht angehörige Wappen anzunehmen nicht das Recht hatten.

Von der Mannigfaltigkeit der Nüancen und der ausdrucksvollen Mimik, welche der mehr gespielten als getanzten Polonaise einst eigen waren, könnte man sich ohne die Berichte und lebendigen Beispiele einiger Greise, die bis auf diesen Tag die alte Nationaltracht tragen, keine Vorstellung machen. Der ehemalige Kontusz war eine Art Kaftan, abendländischer Féréдzi, der bis zu den Knieen verkürzt ist. Es ist das Kleid der Orientalen, wie es durch die Gewohnheiten eines thätigen, der fatalistischen Entsagung abgewandten Lebens seine veränderte Gestalt erhielt. Bei feierlichen Gelegenheiten von ebenso reichem Stoff als blendender Farbe, ließen seine offenen Ärmel das darunter getragene Gewand, den Zupan, hervorsehen. Derselbe bestand aus einfarbigem Atlas, wenn der Kontusz gemustert, aus geblümtem oder durchwirktem Stoff, wenn jener einfarbig war. Oft mit kostbarem Pelz, dem Lieblingsluxus jener Zeit, garnirt, verdankte letzterer einen Theil seiner Originalität dem Umstand, daß er zu einer häufigen, der Grazie und Koketterie dienenden Gebärde Anlaß bot. Warf man nämlich die Scheinärmel hinter sich zurück, so konnte man die mehr oder weniger glückliche, zuweilen symbolische Zusammenstellung der beiden Farben besser enthüllen, aus denen die Toilette des Tages bestand.

Wer niemals diese ebenso glänzende als prunkvolle Tracht getragen, vermag sich kaum die Haltung, das gemessene Verbeugen und rasche Wiederaufrichten, all' die Feinheiten des stummen Mienenspiels zu vergegenwärtigen, wie sie den Ahnen der Polen geläufig waren, während sie in der Polonaise wie bei einer militärischen

Parade defilirten: wobei auch ihre Hände nie müssig blieben, sei es, daß sie ihre langen Schnurrbärte strichen oder mit dem Griff ihres Säbels spielten. Der Eine wie der Andere war ein wesentlicher Bestandtheil ihrer Tracht, ein Gegenstand der Eitelkeit für jedes Alter, mochte der Bart nun blond oder weiß, der Säbel noch unberührt und verheißungsvoll, oder bereits schartig und vom Blute der Schlachten geröthet sein. Karfunkel, Hyacinthe und Saphire schimmerten oft an der vom Gürtel herabhängenden Waffe. Dieser Gürtel aus befranstem Kachemir oder goldburchwirkter Seide oder Silberschuppen, von Spangen mit dem Bildnis der Jungfrau, des Königs oder dem Nationalwappen geschlossen, hob die fast immer ein wenig korpulente Taille. Den Effekt der seltensten Edelsteine aber übertraf oft eine Narbe, die der Bart verhüllte, ohne sie zu verstecken. Die Pracht der Stoffe, der Juwelen, der lebhaften Farben wurde von den Männern nicht weniger weit getrieben als von den Frauen. Wie in der Tracht der Ungarn[1] fanden sich die kostbaren Steine auf den Knöpfen des Kontusz und Zupan, den Hals-Agraffen, den zur Gala gehörenden Ringen, den Reiherfedern der Barretts, die in allen Farben prangten, unter denen das Amarant, das dem weißen Adler Polens, und das Dunkelblau, das dem Pogoń, dem litthauischen Kavalier[2] als Fond diente, vorherrschten. Das Barett, in dessen Sammtfalten sich eine Hand voll Diamanten verbarg, während der Polonaise zu halten, es mit einem eigenthümlich pikanten Gebärdenspiel in die Hand zu nehmen und zu schwenken, war eine besondere Kunst, die vorzugsweise bei dem Kavalier des ersten Paares, der als Vordermann der ganzen Tanzreihe die Losung ertheilte, zur Geltung kam.

Mit diesem Tanz eröffnete der Herr des Hauses jeden Ball, nicht mit der jüngsten, noch der schönsten, sondern mit der geehrtesten

1) Zu England erinnert man sich noch der ungarischen Nationaltracht, die Fürst Nikolaus Esterhazy bei der Krönung Georgs IV. trug und deren Werth auf einige Millionen Gulden geschätzt wurde.

2) Als die Mörder des heiligen Stanislaus, Bischofs von Krakau, verurtheilt wurden, verbot man ihren Nachkommen, durch mehrere Generationen hindurch in ihrer Kleidung das Amarant, die polnische Nationalfarbe, zu tragen.

oft der bejahrtesten der anwesenden Frauen. Hatte man doch nicht allein die Jugend zur Phalanx herbeigerufen, deren Bewegungen das Fest einleiten sollten, und wollte man doch als erstes Vergnügen eine Revue der versammelten Gesellschaft in all ihrem Glanze darbieten. Dem Hausherrn zunächst folgten die angesehensten Männer, welche, die Einen aus Freundschaft, die Andern aus Berechnung, Diese ihre Bevorzugten, Jene die Einflußreichsten wählten. Der Wirth hatte eine minder leichte Aufgabe zu erfüllen als heutigen Tages. Es lag ihm ob, die gesammte Tänzerschar in tausend capriciösen Verschlingungen durch sämmtliche Räume hindurchzuleiten, in denen die übrigen später hinzukommenden Gäste sich beeilten an dem glänzenden Zuge Theil zu nehmen. Man wußte es ihm Dank, wenn er bis zu den entferntesten Galerien, bis zu den von erleuchteten Boskets begrenzten Blumenbeeten des Gartens vordrang, wo nur ein leises Echo der Musik noch das Ohr erreichte. Mit verdoppelter Stimme empfingen ihn dann bei seiner Rückkehr in den Hauptsaal die Fanfaren. Indessen solchergestalt fortwährend die Zuschauer wechselten, die, in Reihe und Glied aufgestellt, seinen Zug unablässig beobachteten — denn diejenigen, welche nicht zu demselben gehörten, folgten ihm unverwandten Blickes, wie der Bahn eines strahlenden Kometen — versäumte der Hausherr, der Führer des ersten Paares, nicht, seiner Haltung und seinem Ansehen die mit Muthwillen vermischte Würde zu geben, die die Frauen zu bewundern, die Männern zu beneiden pflegen. Eitel und lustig zugleich, hätte er gegen seine Gäste Etwas zu versäumen geglaubt, wenn er nicht mit einer gewissen spöttischen Naivetät den Stolz zur Schau getragen hätte, mit dem es ihn erfüllte, so berühmte Freunde, so angesehene Genossen bei sich zu sehen, die Alle sich beeilten ihn zu besuchen und sich zur Ehre seines Hauses reich zu schmücken.

Von ihm geführt, genoß man während dieser ersten Wanderung bei unvermutheten Wendungen den Anblick allerlei architektonischer oder dekorativer Überraschungen, deren Ornamente, Transparente, verschlungene Schrift- und Namenszüge den Vergnügungen des Tages angepaßt waren. Enthielten diese irgend eine Gelegenheitsanspielung, irgend eine Huldigung, die den „Tapfersten" oder die

„Schönste" feierte, so machte der Schloßherr damit die Honneurs in liebenswürdigster Weise. Je mehr Unerwartetes diese kleinen Exkursionen darboten, je mehr Phantasie und glückliche Erfindung sie bekundeten, um so lebhafter wurde der Beifall des jugendlichen Theils der Gesellschaft, um so lauter klangen Jubelrufe und Gelächter an das Ohr des Anführers, welcher damit an Ansehen gewann und ein bevorzugter und gesuchter Partner wurde. Hatte er bereits ein gewisses Alter erreicht, so empfing er häufig bei der Rückkehr von derlei Entdeckungszügen Deputationen von jungen Mädchen, die ihm in Aller Namen Dank und Beifall aussprachen. Ihre Erzählungen gaben der Neugier der Gäste neue Nahrung und erhöhten die Lebhaftigkeit der Theilnahme an den nächstfolgenden Polonaisen.

Es war in diesem Land aristokratischer Demokratie, stürmischer Wahlen keineswegs gleichgültig, die Bewunderung des Tribünen-Publikums des Ballsaals zu gewinnen. Dort stellten sich die zahlreichen Untergebenen der großen Herrenhäuser auf, die Alle von Adel, oft selbst von älterem als ihre Herren, aber nur zu arm waren, um Castellan oder Wojewode, Kanzler oder Hetman, Hof- oder Staatsmann zu werden. Diejenigen unter ihnen, die an ihrem eigenen Herd blieben, riefen, kehrten sie vom Felde in ihre hüttenähnlichen Häuser zurück, voll Stolz aus: „Jeder Edle hinter seiner Hecke ist ebenbürtig seinem Palatin!" Szlachcic na zagrodzie, rówien wojewodzie. Viele dagegen zogen es vor, dem Glücke nachzujagen und sich selbst oder ihre Familie, Söhne, Schwestern, Töchter bei den reichen Herren und ihren Frauen in Dienst zu geben. Nur der Mangel an festlichem Putz, ihr freiwilliges Verzichten schlossen sie bei großen Festtagen von dem Vorrecht aus, sich dem Tanze zu einen. Die Herren vom Hause verschmähten es nicht vor ihnen zu prunken, wenn sie die bunte, regenbogenfarbige Pracht des Zuges vorüberführten an ihren begierigen Blicken, aus denen neben der Bewunderung zuweilen auch der Neid hindurch sah, ob auch hinter schmeichlerischem Beifall und dem äußeren Schein der Ehrerbietung und Anhänglichkeit verborgen.

Den schillernden Ringen einer langen Schlange gleich, entfaltete die lachende Gesellschaft, die über die Parketts dahinglitt,

bald ihre ganze Ausdehnung, bald zog sie sich zusammen, um in ihren Windungen das mannigfaltigste Farbenspiel schimmern zu lassen. Dazu rauschten in dumpfem Getön die goldenen Ketten, die Schleppsäbel, die schweren perlengestickten, diamantenbesäeten, mit Schleifen und Bändern besetzten Damastrtoffe, der alle Augen auf sich lenkende Flittertand. Von Weitem schon kündigte sich das Gemurmel der Stimmen an, dem Wogengebraus eines bewegten Stromes nicht unähnlich.

Der Genius der Gastfreundschaft, der in Polen eben so sehr von dem durch die Civilisation entwickelten Feingefühl als von der Einfachheit der angestammten, wohlanständigen Sitten hervorgerufen schien, mußte er nicht auch in den Einzelheiten ihres Tanzes par excellence eine Stelle finden? Nachdem der Wirth seinen Gästen die gebührende Ehre erwiesen, indem er mit der edelsten, gefeiertsten, hervorragendsten der anwesenden Frauen das Fest eröffnete, hatte jeder seiner Gäste das Recht, in seine Stelle bei seiner Dame einzutreten und sich somit an die Spitze des Zuges zu stellen. Vorerst in die Hände klatschend, um diesen einen Augenblick anzuhalten, verneigte er sich vor Der, welche er vor sich hatte, und ersuchte sie, ihn anzunehmen, während Der, dem er sie entführte, das Gleiche bei dem nachkommenden Paare that, ein Beispiel, dem Alle folgten. So wechselten die Frauen ihre Kavaliere so oft, als ein neuer von der ersten derselben die Ehre erbat, sie zu führen; sie blieben indeß in der gleichen Reihenfolge, wogegen die Männer sich beständig ablösten, so daß es vorkam, daß Der, welcher den Tanz begonnen hatte, sich gegen Ende desselben als der letzte, wenn nicht völlig ausgeschlossen fand.

Der Kavalier, der sich an die Spitze der Kolonne stellte, bemühte sich, seinen Vorgänger durch ungewöhnliche Kombinationen und Verschlingungen noch zu überbieten, die, wenn auf einen einzigen Saal beschränkt, sich durch Zeichnung graziöser Arabesken und sogar Chiffern hervorthun konnten. Er bezeugte seine Kunst und sein Anrecht auf die erwählte Rolle, indem er die komplicirtesten, anscheinend unentwirrbarsten Touren ersann, dieselben aber mit so viel Genauigkeit und Sicherheit durchführte, daß das

lebendige Band, das sich nach allen Richtungen hin verschlang und kreuzte, doch nie zerriß, daß keine Verwirrung, kein Anstoß dabei vorkam. Den Frauen und denen, die nur die Bewegung der Übrigen fortzusetzen brauchten, war es jedoch keineswegs gestattet, dabei nachlässig über das Parkett zu schlendern. Ihr Schritt mußte vielmehr ein rhythmischer, wogender sein, er mußte dem ganzen Körper ein harmonisches Gleichgewicht aufprägen. Nicht in Hast und Eile schritt man vor oder wechselte den Platz; man hütete sich, in der Bewegung einem scheinbaren Zwange zu folgen. Wie die Schwäne abwärts der Fluth glitt man dahin, als ob unsichtbare Wogen die schmiegsamen Gestalten trügen.

Bald bot der Herr seiner Dame die eine, bald die andere Hand, bisweilen streifte er nur die Spitzen ihrer Finger, um sie dann wieder fest zu umfassen: jetzt war er ihr zur Linken, dann zur Rechten, ohne sie zu verlassen, und diese Bewegungen durchliefen, von jedem Paare nachgeahmt, wie ein Fieberschauer die volle Ausdehnung der gigantischen Schlange. Während dieser kurzen Minute hörte man die Konversation verstummen, die Stiefelabsätze, den Takt bezeichnend, aufstoßen, die Seide knistern, die Ketten, wie sacht berührte Glöckchen, klingen. Darauf ward das unterbrochene Geplauder wieder laut, die leichten und schweren Schritte begannen von Neuem, Armbänder und Ringe stießen klirrend aneinander, die Fächer streiften die Blumen, das heitere Gelächter setzte sich wieder fort und der Wiederhall der Musik verschlang alles Geflüster. Obwohl durch die mannigfaltigen Mannöver, die er ersinnen oder nachahmen mußte, scheinbar gänzlich in Anspruch genommen, fand der Kavalier doch noch Zeit, sich zu seiner Dame zu neigen und, jeden günstigen Augenblick nützend, ihr, war sie jung, ein süßes Wort, war sie es nicht mehr, eine vertrauliche Mittheilung, eine Bitte oder interessante Neuigkeit ins Ohr zu flüstern. Stolz sich wieder aufrichtend, ließ er dann das Gold seiner Sporen, den Stahl seiner Waffe klirren, liebkoste seinen Schnurrbart und wußte seinen ganzen Gebärden einen Ausdruck zu geben, der seine Dame nöthigte, ihm durch eine geist- und verständnisvolle Haltung zu entsprechen.

So war es keine banale sinnlose Promenade, die man ausführte,

sondern eher ein Defilé, in welchem die gesammte Gesellschaft sich pfauengleich daran ergötzte, daß sie sich zu ihrer eigenen Bewunderung so schön, so nobel, so prunkreich und höflich sah. Es war eine beständige Inscenesetzung ihres Glanzes und ihrer Berühmtheiten. Bischöfe, hohe Prälaten und Geistliche[1], Männer, die im Feldlager oder im Kampfspiel der Beredtsamkeit ergraut waren, Krieger, die öfter den Kuraß als das Friedenskleid getragen, Großwürdenträger des Staats, bejahrte Senatoren, streitbare Palatine, ehrgeizige Castellane waren die begehrtesten Tänzer, um welche die Jüngsten, Glänzendsten, Ausgelassensten sich stritten: denn bei solch ephemerem Band behaupteten Ehren und Würden vor der Jugend, ja selbst oft vor der Liebe den Vorrang. Aus dem, was uns jene Alten, die den Żupan und Kontusz niemals ablegten, und die, wie ihre Voreltern, das Haupthaar bis zu den Schläfen geschoren trugen, über die in Vergessenheit gerathenen Evolutionen und verschwundenen Intermezzi dieses majestätischen Tanzes berichteten, lernten wir verstehen, welch lebhafter Instinkt für Repräsentation diesem selbstbewußten Volke angeboren war, wie sehr ihm Letztere zum Bedürfnis wurde und wie es, Dank der ihm von Natur verliehenen Grazie, diese prunksüchtige Neigung durch edle Empfindungen und feine Intentionen poetisch verklärte.

Während unseres Aufenthaltes im Vaterlande Chopin's, dessen Andenken uns, wie ein unsere Theilnahme beständig anregender Führer, geleitete, war es uns vergönnt, einigen dieser traditionellen

1) Ehemals betheiligten sich die Primaten, die Bischöfe, die Prälaten an der Polonaise und nahmen darin während der ersten Touren den obersten Rang ein. Die Schicklichkeit gestattete nicht, daß man sie ablöste und ihnen ihre Dame entführte; man erwartete daher, daß sie, nachdem sie die Tour durch den Saal beendet, dieselbe an ihren Platz zurückgeleiteten, bevor sie sich von ihr trennten. Die Würdenträger der Kirche blieben dann einfache Zuschauer, indeß sich die Promenade vor ihren Augen fortsetzte. In neuerer Zeit, wo die diesen Sitten ganz besonders eigene Feinheit der Lebensart unter dem Einfluß der lebendigeren socialen Berührung mit andern Völkern verschwand, wo dem Klerus in allen Ländern eine größere Zurückgezogenheit auferlegt ward, enthalten sich die geistlichen Herren der Theilnahme an dem Nationaltanz, ja selbst des Erscheinens auf Bällen, die mit diesem eröffnet zu werden pflegten.

historischen Persönlichkeiten zu begegnen, die wie allerwärts von Tag zu Tag seltner werden, da die europäische Civilisation, wenn sie nicht den Nationalcharakter von Grund aus verändert, mindestens die Rauheiten seiner Außenseiten verwischt und abfeilt. Wir hatten das Glück, einigen dieser Männer näher zu treten, denen ein überlegener, gebildeter, durch ein thatenreiches Leben geübter Verstand zu eigen war, deren Horizont aber sich nicht über die Grenzen ihres Landes, ihrer Gesellschaft, ihrer Litteratur, ihrer Traditionen hinaus erstreckte. Während unserer durch einen Dolmetscher mit ihnen vermittelten Unterhaltung hat uns ihre Art, über Wesen und Formen neuerer Sitten zu urtheilen, einen Einblick in die vergangene Zeit und das, was ihre Größe, ihren Reiz und ihre Schwäche bedingte, eröffnet. Interessant ist es, diese unnachahmliche Originalität eines völlig exklusiven Gesichtspunktes zu betrachten. Schwächt sie auch nach vielen Richtungen hin den Werth der Meinung ab, so verleiht sie dem Geiste doch eine eigenthümliche Kraft, einen verschärften Sinn in Betreff ihm theurer Interessen, eine Energie, die Nichts von ihrem Ziele abzulenken vermag, da Alles, was außerhalb desselben liegt ihr fremd bleibt. Nur die, welche eine solche Originalität bewahrten, können wie ein treuer Spiegel das genaue Bild der Vergangenheit vergegenwärtigen, indem sie ihr richtiges Licht, ihr Kolorit, ihren malerischen Rahmen festhalten. Sie allein spiegeln gleichzeitig mit dem Ritual der verschwindenden Gebräuche auch den Geist wieder, der diese einst ins Leben rief.

Chopin war zu spät gekommen und hatte zu früh den heimischen Herd verlassen, um eine solche Exklusivität des Gesichtspunktes zu besitzen: doch hatte er zahlreiche Beispiele derselben gekannt, und durch die Erinnerungen seiner Kindheit nicht minder als durch die Geschichte und Poesie seines Vaterlands fand er vermittels Induktion das Geheimnis seiner alten Zauber, so daß er sie der Vergessenheit entreißen und in seinen Gesängen mit ewiger Jugend schmücken konnte. Wie aber jeder Dichter von denen besser verstanden und gewürdigt wird, welche die Stätten, die ihn begeisterten, durchwanderten und daselbst den Spuren seiner Visionen nachgingen, wie Pindar und Ossian von denen tiefer begriffen

werden, welche die sonnendurchleuchteten Reste des Parthenon, die nebelumschleierten Landschaften Sweetlands besuchten, so offenbaren sich die begeisterten Eingebungen Chopin's nur denjenigen völlig, die sein Vaterland kennen und den Schatten wahrgenommen haben, den verflossene Jahrhunderte daselbst zurückgelassen, den Schatten einstigen Ruhmes, der, wie ein ruhelos Gespenst, umgeht auf seinem väterlichen Erbe. Wenn man es am wenigsten erwartet, erscheint er, um die Herzen mit Schreck und Betrübnis zu erfüllen, und verbreitet, so oft er in den Sagen und Erinnerungen der Vorzeit auftaucht, Grausen, wie die schöne Jungfrau Mara, die, todtenbleich und von rother Schärpe umgürtet, den Landleuten der Ukraine erscheint und mit einem Blutfleck die Thüren der Dörfer zeichnet, die der Zerstörung anheimfallen.

Sicherlich hätten wir Anstand genommen, nach den schönen Versen, die Mickiewicz der Polonaise gewidmet, und der bewundernswürdigen Schilderung, die er im letzten Gesang des Pan Tadeusz von ihr entworfen, von diesem Tanze zu reden, fände sich jene Episode nicht in einem Werke verschlossen, das bis jetzt unübersetzt geblieben und nur den Landsleuten des Dichters bekannt geworden ist. Es müßte ein Wagnis erscheinen, selbst unter veränderter Form einen Gegenstand zu behandeln, dem ein solcher Pinsel bereits in diesem epischen Roman Gestalt und Farbe lieh. Sind daselbst doch Schönheiten erhabenster Art in einer Landschaft eingerahmt, wie sie Ruysdael malte, als er zwischen Gewitterwolken hindurch einen Sonnenstrahl auf eine vom Blitz zerschmetterte Birke fallen ließ, deren klaffende Wunde die weiße Rinde mit Blut zu röthen scheint. Ohne Zweifel ließ Chopin sich vielfach durch Pan Tadeusz inspiriren, der einer Stimmungsmalerei, wie Chopin sie liebte, mannigfaltige Anregung bot. Die Handlung spielt zu Anfang unsres Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo man noch Vielen, welche die Empfindungsweise und die feierlichen Manieren der alten Polen bewahrten, neben andern moderneren Typen begegnete, die unter der Napoleonischen Herrschaft einer feurigen aber flüchtigen Leidenschaft huldigten; zwischen zwei Feldzügen flammte sie auf, um während des dritten, nach französischer Art, zu erlöschen. Öfters noch

gewahrte man während der in Rede stehenden Epoche den Gegensatz, den die an der Sonne des Südens gebräunten und nach fabelhaften Siegen etwas großsprecherisch gewordenen Militärs zu den gemessenen und stolzen Männern der alten Schule bildeten, die unter dem Einfluß konventioneller Rücksichten, welche die vornehme Gesellschaft aller Länder beherrschen und modeln, gegenwärtig ganz verschwinden.

In dem Maße als Jene, die das nationale Gepräge noch aufrecht erhielten, seltener wurden, verlor sich der Geschmack an Schilderung der ehemaligen Sitten, der einstigen Empfindungs-, Handlungs-, Sprech- und Lebensweise. Doch würde man dies mit Unrecht als Gleichgültigkeit deuten. Dieses Zurückdrängen oder Verblassen noch frischer, aber schmerzlicher Erinnerungen gemahnt an den Jammer der Mutter, die nichts von alledem, was einem ihr durch den Tod entrissenen Kinde einst angehörte, — nicht einmal ein Kleid, oder ein Juwel — mehr zu betrachten im Stande ist. Heutigen Tages begegnen die Romane von Czankowski — diesem podolischen Walter Scott, den die Litteraturkundigen der Bedeutung und dem nationalen Charakter seines Talentes wie der Menge der von ihm behandelten Themen nach, dem fruchtbaren schottischen Schriftsteller fast an die Seite stellen —: Owruczanin, Wernyhora, Powiesci Kozackie, nicht mehr vielen Leserinnen und Lesern, die zu Thränen gerührt werden durch Landschaftsschilderungen, deren tiefempfundene Poesie an leuchtender Frische nichts einbüßt neben den köstlichsten Gemälden der berühmtesten Landschafter, von Hobbema bis zu Dupré, von Berghem bis zu Morgenstern. Wenn aber der Tag der Auferstehung kommt, wenn der geliebte Todte sein Leichentuch abwirft, wenn das Leben den Tod besiegt, dann wird man alsbald die ganze begrabene, aber nicht vergessene Vergangenheit schauen und wiedergestrahlt sehen in Herzen und Phantasie, durch die Feder der Dichter und Musiker, wie sie schon der Pinsel der Maler wiederstrahlte!

Die ursprüngliche Polonaisen-Musik, von der uns keine Probe erhalten blieb, die über ein Jahrhundert zurückreicht, hat für die Kunst nur geringen Werth. Die Kompositionen, welche keinen Autornamen tragen, deren Entstehungszeit uns jedoch die Namen der

Helden verrathen, zu deren Verherrlichung sie ein günstiges Geschick berufen, sind der Mehrzahl nach ernst und anmuthig. Die sogenannte Kosciuszko-Polonaise ist hiervon das verbreitetste Beispiel. Sie ist so eng verknüpft mit dem Gedächtnis ihrer Epoche, daß es Frauen gab, die sie nicht hören konnten, ohne, um der wachgerufenen Erinnerungen willen, in Schluchzen auszubrechen. Die Fürstin F. L., die von Kosciuszko einst geliebt wurde, war in ihren letzten Tagen, als das Alter schon all' ihre Sinne geschwächt hatte, nur noch für den Eindruck dieser Accorde empfänglich, die ihre zitternden Hände auf dem Klavier fanden, obgleich ihre Augen nicht mehr die Tasten zu unterscheiden vermochten. Einige andere jener Zeit entstammende Tanzweisen sind von so traurigem Charakter, daß man sie für eine Leichenmusik zu halten versucht wäre.

Die Polonaisen des Fürsten Oginski[1], letzten Großschatzmeisters des Großherzogthums von Litthauen, die zunächst folgten und dem düsteren Gepräge jener noch einen schmachtenden Zug beimischten, erlangten bald eine große Popularität. Die dunkle Färbung jener früheren theilend, sänftigen sie dieselbe durch einen naiv zärtlichen und melancholischen Reiz. Rhythmus und Modulation werden ruhiger, wie wenn ein Festzug, dessen bunte Lust man eben vernahm, sich stillschweigend sammelt, kommt er an Gräbern vorüber, in deren Nachbarschaft Hochmuth und Lachen verstummen. Die Liebe allein überlebt den Tod; sie irrt umher an Grabeshügeln und wiederholt, was der irische Barde den Lüften seiner Insel ablauschte:

> Love born of sorrow, like sorrow, is true!
> Liebe, die der Schmerz gebar, ist, dem Schmerze gleich, auch wahr!

In den bekannten Motiven Oginski's glaubt man ein Distichon verwandten Sinnes zu hören, wie es zwischen dem Odem zweier Liebenden schwebt, oder sich errathen läßt aus thränenerfüllten Augen.

Später weichen die Gräber zurück; nur von Weitem noch

1) Eine derselben in F-Dur ist besonders berühmt geworden. Sie wurde mit einem Titelbild veröffentlicht, das den Autor darstellt, wie er sich mit einem Pistolenschuß das Gehirn zerschmettert — ein romantischer Kommentar, den man lange Zeit mit Unrecht für eine wirkliche Thatsache nahm.

erblickt man sie. Leben und Lebensmuth fordern wieder ihr Recht. die schmerzensvollen Eindrücke verwandeln sich in Erinnerungen und kehren nur noch als Echo wieder. Keine Schatten mehr ruft die Phantasie herbei; leise gleitet sie dahin, als möchte sie die Todten nicht wecken in ihrem Schlummer. Schon in Lipinski's Polonaisen fühlt man das Herz freudig, sorglos schlagen.... so, wie es vor der Niederlage schlug! Die Melodie entfaltet sich mehr und mehr, sie verbreitet einen Duft von Jugend und Lenzesglück, sie blüht auf in einem ausdrucksvollen, zuweilen träumerischen Gesang. Sie ist nicht mehr bestimmt, die Schritte hoher und ernster Persönlichkeiten zu regeln, die nur noch wenig Antheil an den Tänzen nehmen, für welche diese Musik geschrieben ward; sie spricht nur mehr zu den jungen Herzen, um ihnen poetische Vorstellungen und Träume zuzuflüstern. Sie wendet sich an eine romantische, lebendige, mehr auf Lust als auf Pomp bedachte Einbildungskraft. Mayseder folgte, durch kein nationales Band zurückgehalten, dieser Bahn; er gelangte am Ende zur muthwilligen Kokketterie, zur reizvollsten Concertmusik. Seine Nachahmer überflutheten uns mit Musikstücken, die sie Polonaisen nannten, deren Charakter jedoch ihren Namen nirgend rechtfertigt.

Da gab ein Mann von Genie ihr mit einem Mal ihren ritterlichen Glanz zurück. Weber machte die Polonaise zur Dithyrambe, in der sich all' ihre verschwundene Herrlichkeit wiederfand und zu blendender Entfaltung kam. Um die Vergangenheit in einer Formel wiederzustrahlen, deren Sinn sich so wesentlich verändert hatte, vereinigte er die verschiedenen Hilfsmittel seiner Kunst. Nicht die alte Musik wollte er aufs Neue ins Leben rufen, sondern das alte Polen, so wie es einst gewesen war, wiederspiegeln in seiner Musik. Er betont den Rhythmus, behandelt die Melodie mehr recitirend und verleiht ihr vermittelst der Modulation eine verschwenderische Farbenpracht, welche der Gegenstand nicht allein zuläßt, sondern gebieterisch heischt. Mit Leben, Wärme, Leidenschaft erfüllt er die Polonaise, ohne sie der stolzen Art, der ceremoniösen Würde, der zugleich natürlichen und gemachten Majestät zu berauben, die von ihrem Wesen unzertrennlich scheinen. Die Kadenzen sind durch

Accorde markirt, die an das Geklirr von Säbeln erinnern. Das Murmeln der Stimmen läßt statt lauer Liebesgespräche Baßtöne hören, so voll und tief, wie sie der Brust entströmen, die zu befehlen gewohnt ist. Ihnen antwortet das entfernte Wiehern der edlen Steppenrosse, die, ungeduldig tänzelnd, sich mit klugen und feurigen Augen umsehen und mit Grazie die von Türkisen oder Rubinen besetzten Schabracken tragen, mit denen die vornehmen polnischen Herren sie bedecken[1]. Kannte Weber das Polen von ehemals? Beschwor er ein schon geschautes Bild herauf, um dessen Gruppirung zu entlehnen? Müßige Fragen! Sieht das Genie nicht mit den Augen des Hellsehenden, und offenbart die Poesie ihm nicht, was zu ihrem Bereiche gehört?

Sobald Weber's feurige und nervöse Einbildungskraft sich auf einen Gegenstand warf, gewann sie ihm seinen ganzen poetischen Gehalt ab. Sie bemächtigte sich seiner in so unumschränkter Weise, daß es schwierig war, sich nach ihm dem gleichen Thema mit der Hoffnung auf ähnliche Erfolge zuzuwenden. Und dennoch, was Wunder! überraf ihn Chopin gleicherweise durch die Menge

1. Im Hauptsaale der Fürsten Radziwill im Schlosse von Nieswitz sah man an ihrer Glanzzeit zwölf mit Edelsteinen besetzte Roßdecken, deren jede von anderer Farbe war. Auch zeigte man dort die zwölf Apostel in Lebensgröße, von massivem Silber ausgeführt. Dieser Luxus sei nicht zu Erstaunen, wenn man bedenkt, daß diese Familie, vom letzten Pontifex Litthauens abstammend, dem bei seiner Bekehrung zum Christenthum sämmtliche Wälder und Fluren, welche dem Kultus der heidnischen Gottheiten geweiht gewesen waren, zum Eigenthum gegeben wurden, noch gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts 80000 Leibeigene besaß, obgleich ihre Reichthümer sich bereits ansehnlich vermindert hatten. Ein nicht weniger merkwürdiges Stück des in Rede stehenden Schatzes existirt noch in einem Gemälde, das Johannes den Täufer, von einem Bande umgeben, darstellt, das in lateinischen Worten die Inschrift trägt: „Im Namen des Herrn, Johannes, wirst du siegen!" Es wurde durch Johann Sobieski nach dem unter den Mauern Wiens von ihm erfochtenen Siege im Zelte des Großveziers Kara-Mustapha gefunden und nach seinem Tode von seiner Wittwe, Marie d'Arquien, einem Fürsten Radziwill, mit einer eigenhändigen Widmung, welche zugleich seines Ursprungs erwähnt, geschenkt. Die mit dem königlichen Siegel versehene Handschrift befindet sich auf der Rückseite der Leinwand. Dieselbe war 1843 noch in Werki bei Wilna in den Händen des Fürsten Louis Wittgenstein, der die Tochter des Fürsten Dominik Radziwill, die einzige Erbin seiner ungeheueren Güter, geheirathet hatte.

und Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse dieser Gattung wie durch seine leidenschaftlichere Schreibart und seine harmonischen Neuerungen. Seine Polonaisen in A- und As-Dur nähern sich an Schwung und Form der E-Dur Weber's. Bei anderen verließ er diese breite Manier, er behandelte dasselbe Thema verschieden. Fragen wir, ob immer mit größerem Glücke? Ein Urtheil in derlei Dingen ist bedenklich. Wie wollte man das Recht des Dichters, seinen Stoff auf verschiedene Weise aufzufassen, einschränken? Soll es ihm verwehrt bleiben, trübe und niedergedrückt zu sein selbst inmitten der Lust, vom Schmerz zu singen, nachdem er vom Ruhme sang, das Mißgeschick der Besiegten, Trauernden zu beweinen, nachdem er zuvor dem Glücke Ausdruck geliehen?

Chopin's Überlegenheit bezeugt sich fürwahr nicht zum geringsten Theile darin, daß er dieses Thema in allen Beleuchtungen darstellte, deren es fähig ist. In seinem ganzen schimmernden Glanz, wie in seinem ganzen erhabenen Pathos führte er es uns vor. Die von ihm selbst durchlebten Phasen trugen dazu bei, ihm diese Vielseitigkeit der Gesichtspunkte zu eröffnen. Man kann ihre Umwandlung, ihre häufige Verdüsterung in der Reihe seiner Polonaisen nicht beobachten, ohne die Fruchtbarkeit seiner tondichterischen Begeisterung selbst da zu bewundern, wo sie nicht mehr von den Lichtseiten seiner Inspiration getragen und gehoben wird. Nicht immer ließ er den Gesammteindruck der Bilder auf sich wirken, die Phantasie und Erinnerung ihm darboten. Oft auch fühlte er sich, wenn er die Gruppen der glänzenden, sich vor seinen Augen verlierenden Menge betrachtete, von einer vereinzelten Erscheinung angezogen: sie fesselte ihn durch den Zauber ihres Blickes, und es gefiel ihm, dessen geheimnisvolle Enthüllungen zu errathen. Nur für sie allein erklangen dann seine Weisen.

Zu seinen energievollsten Konceptionen kann man die große Fis-Moll-Polonaise zählen. Ihr findet sich eine Mazurka eingefügt: eine Neuerung, die zu einer geistreichen Tanz-Caprice führen konnte, hätte er die frivole Mode nicht gleichsam dadurch erschreckt, daß er sie in so finster bizarrer Weise in diese phantastische Schöpfung verwebte. Man könnte sie der Erzählung eines Traumes nach

schlafloser Nacht, bei den ersten Strahlen einer trüben grauen Winter-Morgendämmerung vergleichen, einem Traumgedicht, wo Eindrücke und Gegenstände mit seltsamer Zusammenhanglosigkeit und fremdartigen Übergängen einander folgen, gleich denen, die Byron schildert:

> Die Träume, die vom Schlaf geboren, haben Odem
> Und Leid und Thränen und der Freude Antlitz;
> Schwer lasten sie noch auf dem wachen Geist
> Und Boten gleichen sie der Ewigkeit. Ein Traum.

Das Hauptmotiv ist stürmisch, unheildrohend, wie die Stunde, die einem ausbrechenden Orkan vorangeht. Das Ohr glaubt erbitterte Ausrufe zu vernehmen, eine trotzige Herausforderung aller Elemente. Die Wiederkehr des Grundtons beim Beginn jedes Taktes mahnt an immer sich wiederholende Kanonendonner, die aus fernem Schlachtgetümmel zu uns herüberklingen. Im Gefolge dieser Note entwickeln sich Takt für Takt wundersame Accorde. Wir kennen in den Werken der größten Meister Nichts, was der ergreifenden Wirkung dieser Stelle gleichkäme, die eine ländliche Scene, eine Mazurka idyllischen Stils, welche den Duft der Menthe und des Majorans auszuhauchen scheint, jäh unterbricht. Aber weit entfernt, den Eindruck der tief unglücklichen Empfindung zu verwischen, die uns zuvor ergriff, erhöht sie vielmehr durch ihren bitter ironischen Kontrast die peinliche Erregung des Hörers. So fühlt er sich fast erleichtert, wenn die erste Phrase und mit ihr das imposante und traurige Schauspiel eines verhängnisvollen Kampfes wiederkehrt, da er sich mindestens von dem störenden Gegensatz eines naiven und ruhmlosen Glückes befreit sieht. Wie ein Traum verklingt diese Improvisation ohne andern Schluß als ein schwermüthiges Erzittern, das die Seele unter der Herrschaft dunkler Trostlosigkeit zurückläßt.

In der Polonaise-Phantasie, die schon der letzten Periode

1 »Dreams in their development have breath,
And tears, and tortures, and the touch of joy;
They have a weight upon our waking thoughts,
. . . . . .
And look like heralds of eternity. A Dream.

Chopin's und den Werken angehört, in denen eine fieberhafte Unruhe das Übergewicht gewinnt, findet man keine Spur von kühnen, lichtvollen Bildern. Man vernimmt nicht mehr den heiteren Schritt einer sieggewohnten Reiterschar, nicht mehr Gesänge, die keine Ahnung einer möglichen Niederlage aufkommen lassen, nicht mehr Worte, welche die Kühnheit bekunden, die dem Sieger wohl ansteht. Elegische Traurigkeit herrscht darin vor, nur unterbrochen von ungestümen Bewegungen, melancholischem Lächeln, unerwarteten Seitensprüngen, Ruhepunkten voll bangen Erzitterns, wie Die es empfinden, die, von einem Überfall überrascht, auf allen Seiten eingeschlossen, keinen Hoffnungsschein anbrechen sehen am weiten Horizonte, denen die Verzweiflung zu Kopfe gestiegen wie ein voller Zug cyprischen Weines, der allen Gebärden eine instinktive Raschheit, allen Reden eine schärfere Spitze, allen Empfindungen eine tiefere Glut verleiht und endlich zu einem Grad von Erregtheit führt, der an Wahnsinn grenzt.

Es sind dies Bilder, die der Kunst wenig günstig sind, wie die Schilderung aller extremen Momente, der Agonie, wo die Muskeln jede Spannkraft verlieren und die Nerven, nicht mehr Werkzeuge des Willens, den Menschen zur passiven Beute des Schmerzes werden lassen. Ein beklagenswerther Anblick fürwahr, den der Künstler nur mit äußerster Vorsicht aufnehmen sollte in sein Bereich!

* * *

III.

Die Mazurken Chopin's unterscheiden sich in Betreff des Ausdrucks beträchtlich von seinen Polonaisen. Ihr Charakter ist ein wesentlich anderer. Sie bewegen sich in einem anderen Empfindungskreis, in dem zarte, matte, wechselnde Schattirungen an die Stelle eines reichen und kräftigen Kolorits treten. Statt vom einmüthigen Geist eines ganzen Volkes inspirirt und erfüllt zu sein, danken sie individuellen, mannigfaltigen Eindrücken ihr Dasein. Das weibliche und weichere Element tritt hier nicht in ein geheimnisvolles Halbdunkel zurück, es macht sich vielmehr in erster Linie geltend. Es gewinnt vom ersten Augenblick an eine so große Bedeutung, daß die andern Elemente verschwinden, um ihm Platz zu machen, oder ihm wenigstens nur als Begleitung dienen.

Vorüber sind die Zeiten, wo man, um ein Weib als reizend zu bezeichnen, dasselbe dankbar wdzięczna nannte, wo das Wort Reiz selbst von dem Wort Dankbarkeit (wdzięki abstammte. Die Frau erscheint nicht mehr als die Beschützte, sondern als Königin: sie scheint nicht mehr nur der bessere Theil des Lebens, sie schafft jetzt das ganze Leben selbst. Der Mann ist aufbrausend, stolz, anmaßend, dem Schwindel des Lebensgenusses hingegeben. Immer jedoch durchzieht diesen Genuß eine Ader von Melancholie; denn seine Existenz hat nicht mehr in dem unerschütterlichen Boden der Sicherheit, der Kraft und Ruhe ihre Stütze. Er hat kein Vaterland mehr!..

Fürder sind alle Geschicke nur noch die nach einem ungeheueren Schiffbruch umhertreibenden Trümmer. Die Arme des Mannes gleichen einem Floß, das auf seinem schwachen Holzgerüst eine wehklagende Familie trägt. Dies Floß wurde hinausgeschleudert ins weite, unruhige Meer, dessen Wogen es zu verschlingen drohen. Ein Hafen zwar ist immer vorhanden, immer offen. Aber dieser Hafen ist der Abgrund der Schande, der kalte Zufluchtsort der Ehrlosigkeit. Manch müdes und ermattetes Menschenherz hat vielleicht gemeint, dort die ersehnte Ruhe zu finden. Doch vergebens! Kaum wendet sich der irrende Blick ihm zu, so halten ihn die Schreckensrufe von Mutter oder Weib, Schwester oder Tochter, Freundin oder Braut, Enkelin oder Ahne zurück. Lieber als dem Hafen der Schmach zu nahen, soll er sich zurückwerfen lassen in die hohe See, in der sichern Voraussicht, dort zu verderben, verschlungen zu werden von schwarzer Nacht, ohne einen Stern am Himmel, ohne eine Klage auf der Erde, zwischen Fluthen, finster wie der Erebus, um beseligt im Tode, weil er Glauben und Vaterland Treue gehalten, aus tiefster Seele auszurufen: Jeszcze Polska nie zginela! Noch ist Polen nicht verloren! . . .

Während der Mazurka entscheidet sich in Polen häufig das Schicksal eines ganzen Lebens. Die Herzen prüfen einander, ewige Gelübde werden ausgesprochen, das Vaterland wirbt hier seine Märtyrer und Heldinnen. In ihrer Heimat ist die Mazurka eben nicht nur ein Tanz, sie ist ein Volksgedicht und, wie alle Dichtungen besiegter Völker, geschaffen, die lodernde Flamme patriotischer Gefühle unter dem durchsichtigen Schleier einer populären Melodie hindurchschimmern zu lassen. Auch erscheint es begreiflich, daß die Mehrzahl derselben, musikalisch sowohl wie in den beigegebenen Strophen, in den zwei Haupttonarten modulirt, die im Herzen des modernen Polen vorherrschen: Liebeslust und Schwermuth, wie sie die Gefahr erzeugt. Viele dieser Weisen tragen den Namen eines Kriegers, eines Helden. Die Kosciuszko-Polonaise ist historisch minder berühmt als die Dombrowski-Mazurka, die zufolge der begleitenden Worte zum Volkslied ward, so wie die Chlopicki-Mazurka, Dank ihrem Rhythmus und ihrer Entstehungszeit

1830, dreißig Jahre lang populär war. Einer neuen Lawine von Leichen und Opfern, einer neuen Überschwemmung mit Strömen Blutes, einer neuen Sündflut von Thränen, einer neuen Diocletianischen Verfolgung, einer neuen Bevölkerung Sibiriens bedurfte es, um das letzte Echo ihrer Töne, den letzten Wiederschein ihrer Erinnerung zu ersticken.

Seit dieser letzten Katastrophe — der schwersten von allen, laut den Versicherungen der Zeitgenossen, ob sie auch nichtsdestoweniger, wie jedes Herz bestätigt, jede Stimme murmelt, keine vernichtende war — verhielt sich Polen schweigsam, oder besser gesagt, stumm. Keine nationalen Polonaisen, keine volksthümlichen Mazurken gab es mehr. Um von ihnen zu reden, muß man über die gegenwärtige Epoche zurückgreifen in die damalige, wo Musik und Text gleicherweise den Widerspruch zwischen einem heroischen und anmuthigen Eindruck, zwischen Liebeslust und ahnungsvoller Schwermuth darstellen, aus dem das Bedürfnis hervorgeht, sich „des Elendes zu erfreuen" (cieszyc bide), sodaß man Betäubung sucht in den Grazien des Tanzes und seinen geheimen Deutungen. Die Verse, die man zu den Melodien der Mazurka singt, geben ihr überdies den Vorzug, sich inniger als andere Tanzweisen der Erinnerung anzuschmiegen. Frische, wohlklingende Stimmen wiederholten sie oftmals in der Einsamkeit, zur Morgenstunde, in fröhlicher Mußezeit. Man trällerte sie auf Reisen, im Walde, auf dem Kahn, in Momenten plötzlicher Rührung, wie sie das Herz überkommt, wenn eine Begegnung, ein Bild, ein unverhofftes Wort mit unvergänglichem Glanze Stunden erhellen, die noch in fernen Jahren, im Dunkel der Zukunft leuchtend im Gedächtnis fortleben.

Chopin bemächtigte sich dieser Inspirationen mit einem seltenen Glück, um ihnen den vollen Werth seiner Arbeit und seines Stils zu verleihen. Sie in tausend Facetten schleifend, förderte er alles in diesen Diamanten verborgene Feuer ans Licht, und kein Stäubchen von ihnen verloren gehen lassend, faßte er sie zu einem klingenden Geschmeide. In welchem anderen Rahmen auch als in dem dieser Tänze, darin so viele Anspielungen, so viel schwungvolle Begeisterung und stumme Gebete Raum finden, hätten seine

persönlichen Erinnerungen besser vermocht Dichtungen zu schaffen, Scenen und Stimmungen fest zu halten, die nun, Dank seinem Genius, weit hinausklingen über die Grenzen ihrer Heimat und für alle Zukunft zu den Idealgebilden zählen, welche die Kunst mit ihrem Strahlenglanze weiht?

Um zu begreifen, wie sehr dieser Rahmen den Gefühlstinten angepaßt war, die Chopin's irisfarbiger Pinsel darin wiedergab, muß man die Mazurka in Polen tanzen gesehen haben. Nur dort lernt man verstehen, welch stolzes, zartes, herausforderndes Wesen diesem Tanze eignet. Während Walzer und Galopp die Tänzer isoliren und dem Zuschauer nur ein verworrenes Bild darbieten; während der Contretanz als eine Art harmlosen Waffenspiels erscheint, wo man sich mit derselben Gleichgültigkeit angreift und ausweicht, wo man eine nachlässige Anmuth zur Schau trägt, der ein nicht minder nachlässiges Entgegenkommen entspricht; während die Lebhaftigkeit der Polka leicht ins Zweideutige ausartet, während Menuett, Fandango, Tarantella kleine Liebesdramen verschiedenen Charakters vergegenwärtigen, die nur die Ausführenden interessiren, und darin dem Manne nur die Aufgabe zufällt, die Dame zur Geltung zu bringen, indeß das Publikum gelangweilt den Koketterien folgt, deren Gebärdensprache sich nicht an seine Adresse wendet — tritt in der Mazurka die Rolle des Tänzers weder an Bedeutung noch an Anmuth hinter der seiner Tänzerin zurück, und auch das Publikum geht nicht leer dabei aus.

Die langen Pausen zwischen Betheiligung der einzelnen Paare am Tanze sind deren Geplauder vorbehalten; trifft sie aber die Reihe, so spielt sich die Scene nicht mehr zwischen ihnen allein, sondern zwischen ihnen und dem Publikum ab. Vor diesem letzteren zeigt der Mann sich stolz auf die Dame, deren Bevorzugung er zu erringen gewußt, vor ihm soll die Erwählte ihm zur Ehre gereichen, bestrebt auch sie sich zu gefallen; denn der Beifall, den sie erwirbt, fällt auf ihren Tänzer zurück und wird für ihn zur schmeichelndsten Koketterie. Am Ende scheint sie den Beifall förmlich auf ihn zu übertragen: sie schwingt sich zu ihm hin und ruht auf seinem Arme — eine Bewegung, die mehr als jede andere der verschiedensten

Nüancen — vom leidenschaftlichen Aufschwung bis zur zerstreutesten Hingebung — fähig ist.

Zum Beginn reichen sich alle Paare die Hand und formen eine große lebendige und bewegte Kette. Indem sie sich in einen Kreis ordnen, dessen rasche Umdrehung das Auge blendet, bilden sie einen Kranz, darin jede Dame eine in ihrer Art einzige Blume ist, während die gleichförmige Tracht der Männer, gleich schwarzer Blätterfolie, die verschiedenen Farben hervorhebt. Darauf setzen sich alle Paare, eins nach dem andern dem ersten, dem Ehrenpaare, folgend, in Bewegung und bieten voll sprühender Lebendigkeit und eifersüchtiger Rivalität dem Zuschauer eine Revue dar, deren Aufzählung kaum weniger interessant sein dürfte als die, welche Homer und Tasso von den schlachtbereiten Armeen entwarfen. Nach Verlauf einer oder zweier Stunden bildet sich derselbe Kreis von Neuem, um den Tanz mit einer Runde von schwindelnder Schnelligkeit zu beschließen, während welcher, fühlt man sich nur irgend unter sich, der erregteste und enthusiastischste der jungen Leute oftmals den Gesang der Melodie [illegible]nmt, die das Orchester spielt. Tänzer und Tänzerinnen vereinigen sich ihm alsbald im Chor und wiederholen den gleichzeitig Liebe und Vaterlandsbegeisterung athmenden Refrain. An Tagen, wo sich die Lust bis zur exaltirten Heiterkeit steigert, die wie Rebenholzfeuer in den leicht entzündlichen Gemüthern sprudelt und blitzt, wird die allgemeine Promenade wieder aufgenommen. Ihr beschleunigter Schritt läßt nicht die leiseste Ermüdung bei den Frauen ahnen, die bei aller Zartheit doch eine Ausdauer zeigen, als ob ihre Glieder die unermüdliche Biegsamkeit des Stahls besäßen.

Es giebt kaum ein entzückenderes Schauspiel als das eines Balles in Polen, wenn nach Beginn der Mazurka und nach Beendigung der allgemeinen Runde und des großen Defilé's die Aufmerksamkeit des ganzen Saales — statt wie im übrigen Europa durch eine Menge nach allen Seiten sich drängender und stoßender Personen zerstreut zu werden — sich nur einem einzigen Paare zuwendet, das, von gleichmäßiger Schönheit, durch den weiten Raum fliegt. Wie viel verschiedene Momente auch bieten sich

während der einzelnen Touren im Ballsaal dar! Schüchtern und zögernd zuerst vorschreitend, bewegt sich die Dame anfangs in leisem Wiegen, wie der Vogel, wenn er seinen Flug beginnt. Lange Zeit auf einem Fuße gleitend, streift sie, wie die Schlittschuhläuferin das Eis, die Spiegelfläche des Parketts. Dann giebt sie sich, impulsiv wie ein Kind, einen plötzlichen Schwung, von den Flügeln eines langen pas de basque getragen. Ihre Augenlider heben sich und Dianen gleich, mit hocherhobener Stirn, schwellendem Busen, elastischen Sprüngen, theilt sie die Luft, wie die Barke die Welle theilt, und scheint mit dem Raume zu spielen. Alsbald nimmt sie ihr kokettes Dahingleiten wiederum auf, spendet den Umherstehenden ein Lächeln, den Begünstigtsten ein Wort und reicht ihren Arm dem Kavalier, der sich ihr vereint, um ihre nervösen Schritte von Neuem zu beginnen und mit zaubergleicher Geschwindigkeit von einem Ende des Saales zum andern zu fliegen. Sie gleitet, sie läuft, sie fliegt; die Anstrengung färbt ihre Wange, leuchtet aus ihrem Blick, verzögert ihren Schritt, bis sie ermattet und athemlos in die Arme ihres Tänzers sinkt, der, sie mit starker Hand umfassend, sie einen Augenblick noch emporhebt, bevor er den trunkenen Wirbel mit ihr beendet.

Der Mann dagegen, den eine Dame zum Tänzer annahm, bemächtigt sich derselben wie einer Eroberung, auf die er stolz ist. Er läßt sie von seinen Rivalen erst bewundern, bevor er sie sich in jener kurzen wirbelnden Umarmung aneignet, durch welche hindurch man noch den trotzigen Ausdruck des Siegers, die erröthende Eitelkeit der Dame bemerkt, deren Schönheit seinen Triumph ausmacht. Der Kavalier accentuirt zuvörderst in herausfordernder Weise seinen Schritt, verläßt seine Tänzerin einen Augenblick, als wolle er sie besser betrachten, und dreht sich, wie freudeberauscht und von Schwindel erfaßt, um sich selbst, um sich alsbald mit leidenschaftlicher Hast wieder mit ihr zu vereinigen. Die verschiedenartigsten und zufälligsten Figuren variiren diesen Siegeslauf, der uns manche Atalante schöner zeigt, als Ovid sie träumte. Zuweilen treten zwei Paare gleichzeitig vor, die Tänzer tauschen ihre Dame, ein Dritter gesellt sich unversehens in die Hände klatschend dazu und entführt eine derselben ihrem Partner, als sei er unwiderstehlich hingerissen von ihrer

unvergleichlichen Schönheit und Anmuth. Ist es eine der Königinnen des Festes, die also begehrt ward, so bewerben sich die hervorragendsten jungen Leute der Reihe nach um die Ehre, ihr die Hand zu reichen.

Allen Polinnen ist die magische Kunst dieses Tanzes angeboren. Selbst die wenigst glücklich begabten vermögen hier neue Reize zu gewinnen. Schüchternheit und Bescheidenheit werden da ebensowohl zu Vorzügen als die Majestät derer, die sich bewußt sind zu den Beneidetsten zu zählen. Erklärt sich dies vielleicht dadurch, daß dieser Tanz mehr als irgend einer die keuscheste Liebe ausspricht? Daß die Tanzenden sich nicht gleichgültig gegen das Publikum verhalten, sondern sich im Gegentheil an dasselbe wenden, macht ihn zu einem Gemisch von inniger Zärtlichkeit und gegenseitiger Eitelkeit, dem ebensoviel Zurückhaltung als hinreißende Gewalt inne wohnt.

Kann überdies nicht jede Polin anbetenswerth sein, sobald man sie nur anzubeten versteht? Heiße, unauslöschliche Liebe flößten selbst die minder schönen ein; die schönsten aber haben durch einen Aufschlag ihrer blonden Augenwimpern, durch einen Seufzer ihrer Lippen, die sich dem Flehen neigten, nachdem sie ein hochmüthiges Schweigen versiegelt, ganze Lebensschicksale entschieden. Welch fieberhafte Worte, welch unbestimmte Hoffnungen, welch süßer Glückesrausch, welche Täuschungen und Verzweiflung mußten nicht da, wo solche Frauen herrschen, während der Kadenzen dieser Mazurken einander folgen! Hallen sie nicht noch im Gedächtnis der Polinnen wieder, wie das Echo einer entschwundenen Leidenschaft, einer schwärmerischen Liebeserklärung? Und wo wäre die Polin, deren Wangen nach Beendigung einer Mazurka nicht mehr von Erregung als von Ermüdung glühten?

Wie viele unerwartete Bündnisse wurden während dieser langen tête à tête's, inmitten einer glänzenden Menge, beim Klang einer Musik geschlossen, die meist irgend einen kriegerischen Namen, irgend eine historische Erinnerung, welche sich den Worten verknüpfte und in der Melodie Gestalt gewonnen hatte, wieder aufleben ließ! Wie viele Gelübde wurden da getauscht, deren letztes Wort, den Himmel zum Zeugen anrufend, nimmer vergessen ward von dem Herzen.

das getreu auf den Himmel wartete, um droben ein Glück wiederzufinden, das das Verhängnis hienieden vertagt! Wie viel schmerzliche Lebewohls wurden da gewechselt zwischen einem Paar, das für einander geschaffen schien, hätte das gleiche Blut in Beider Adern gerollt und müßte der liebestrunkene Anbeter von heute sich nicht schon morgen in einen Feind, ja in einen Verfolger verwandeln! Wie oftmals gaben sich Liebende dort das Versprechen eines baldigen Wiedersehens: aber der Herbst ihres Lebens folgte dem Frühling, bevor sie ihr Versprechen einlösen konnten, da sie eher an ihre Treue durch alle Stürme des Daseins, als an die Möglichkeit eines Glückes glaubten, dem der väterliche Segen gebrach! Wie viele unglückliche, heimlich genährte Neigungen zwischen Herzen, die die unüberschreitbare Kluft des Reichthums und Ranges trennte, offenbarten sich nicht während jener flüchtigen Augenblicke, wo die Welt mehr als den Reichthum die Schönheit, mehr als den Rang den Reiz der Erscheinung bewundert! Wie viele Schicksale, die Geburt und die Schuld ihrer Väter auseinanderrissen, näherten sich zu kurzem Glücke nur in diesen vorübergehenden Begegnungen, deren bleicher, ferner Wiederschein das einzige Licht blieb, das ihnen eine lange Reihe dunkler Jahre erhellte! Denn, wie der Dichter sagt: „Trennung ist eine Welt ohne Sonnenschein."

Wie viele kurze Liebesbande wurden da am gleichen Abend geknüpft und wieder gelöst zwischen Solchen, die sich nie zuvor gesehen, auch niemals wiedersehen sollten, und die doch ahnten, daß sie einander nicht vergessen könnten! Wie viele Gespräche, die während der verwickelten Figuren und Pausen der Mazurka harmlos begonnen, ipottisch fortgeführt, aufgeregt unterbrochen und mit jenem errathenden Verständnis wieder aufgenommen wurden, in dem sich die Zartheit und Feinheit der Slawen auszeichnet, haben zu tiefen Neigungen geführt! Wie viel Vertrauen wurde da verschwendet vom Freimuth, der keine Grenzen kennt, wenn er sich von der Tyrannei erzwungener Vorsicht befreit fühlt! Aber auch wie viele trügerisch lächelnde Worte, wie viele Versprechungen, Wünsche, ungewisse Hoffnungen wurden da gleichgültig dem Lufthauch preisgegeben, wie das herabfallende Taschentuch der Tänzerin, das der Ungeschickte aufzunehmen verfehlte!

Chopin entfesselte die unbekannte Poesie, die in den Originalthemen der echt nationalen Mazurken nur angedeutet lag. Ihren Rhythmus beibehaltend, veredelte er die Melodie, erweiterte die Verhältnisse und führte ein harmonisches Helldunkel ein, das eben so neu war als die Gegenstände, denen er es anwaßte; denn in diesen Schöpfungen, die er uns gern als „Staffeleibilder"[1] bezeichnen hörte, schilderte er die tausendfältigen Erregungen, welche das Herz hienieden bewegen, wie den Tanz selbst und zumal die langen Pausen, während welcher der Kavalier nicht von der Seite seiner Dame weicht.

Koketterie, Eitelkeit, Phantasien, Elegien, Leidenschaften, erste Liebesregungen, Eroberungen, von denen Wohl oder Wehe eines Andern abhängen kann, Alles das drängt sich da bunt durcheinander. Wie schwer aber ist es, sich einen vollständigen Begriff von den unendlichen Abstufungen der Gefühlsregungen in diesen Ländern zu bilden, wo man vom Palast bis zur Hütte die Mazurka mit derselben leidenschaftlichen Hingebung, demselben zugleich verliebten und patriotischen Interesse tanzt; wo die der Nation eigenen Vorzüge und Fehler so eigenthümlich vertheilt sind, daß sie sich zwar ihrem Wesen nach fast bei Allen gleichartig finden, aber doch in ihrer Mischung bis zur Unkennbarkeit verschieden zum Ausdruck kommen. Hieraus entspringt eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der launisch zusammengesetzten Charaktere, die der Neugier einen ihr anderwärts mangelnden Sporn giebt, aus jeder neuen Beziehung eine pikante Forschung macht und selbst dem geringsten Vorfall Bedeutung verleiht.

Hier ist Nichts gleichgültig, Nichts unbemerkt, Nichts banal. Die Gegensätze vervielfältigen sich unter diesen Naturen von beständiger Beweglichkeit in ihren Eindrücken, von feinem, durchdringendem Geist, von einer Reizbarkeit, die das Unglück nährt, indem es unerwartete Schlaglichter in das Gemüth wirft, wie der Wiederschein einer Feuersbrunst in das nächtige Dunkel. Hier steigen die langen, eisigen Schrecken des Festungskerkers, die verfänglichen Fragen verhaßter Richter, die öden Steppen Sibiriens vor den bestürzten

1 »Tableaux de chevalets«. Chevalet bedeutet zugleich den Steg der Musikinstrumente.

Blicken und zagenden Herzen empor, wie eine luftige Wanddekoration des Ballsaales, mögen seine nackten Mauern mit schlichter Tünche, sein bescheidener Fußboden mit frischem Firnis überstrichen sein, oder mag sein Gewände von blendendem Stuckwerk, sein Parket von Mahagoni und Ebenholz glänzen, sein Kronleuchter von tausend Kerzen wiederstrahlen!

Hier kann der nichtigste Zufall diejenigen einander eng verbinden, die gestern sich noch völlig fremd gewesen, wie eine Minute nur, ein Wort dort oft lang verbundene Seelen trennt. Hier öffnen sich die Herzen in raschem Vertrauen, und unheilbares Mißtrauen wird im Geheimen genährt. Man spielt nach dem Ausspruch einer geistreichen Frau „häufig Komödie, um die Tragödie zu vermeiden". Man läßt gern das ahnen, was man nicht auszusprechen wünscht. Die Allgemeinheiten dienen dazu, die Frage zu verschärfen, indem sie sie verstecken. So lauscht man den ausweichendsten Antworten, wie man dem Klang eines Gegenstandes lauscht, um daraus dessen Metall zu erkennen. Alle, so sicher sie ihrer selbst sind, fragen, erforschen, prüfen sich beständig. Jeder junge Mann begehrt zu wissen, ob die, welche er für einen oder zwei Abende zur Dame seines Herzens erkoren, auch die gleiche Vaterlandsliebe, der gleiche Haß gegen den Sieger beseelt. Jede Dame, bevor sie ihre Eintagsgunst demjenigen zuwendet, der sie mit leidenschaftlicher Bewunderung betrachtet, möchte erfahren, ob er Mann genug ist, um der Einziehung seiner Güter, der gezwungenen oder freiwilligen (oft nicht minder harten) Verbannung, dem lebenslänglichen Gefängnis der Kaserne an den Ufern des kaspischen Meers oder in den Bergen des Kaukasus die Stirn zu bieten.

Versteht der Mann zu hassen, aber begnügt sich die Frau damit, den Feind zu lästern, so entstehen qualvolle Ungewißheiten. Das Brautpaar, das die Ringe wechselt, fragt sich, während sie an die Finger gleiten, ob sie daran wohl haften werden? Gleicht die Frau jener Fürstin Eustache Sanguszko, welche lieber ihren Sohn in den Minen sehen als ihre Knie vor dem Zar beugen wollte[1], aber

1 In Folge des Kriegs von 1830 wurde der Fürst Roman Sanguszko verurtheilt, auf Lebenszeit als Soldat in Sibirien zu dienen. Bei Durchführung

frägt sich der Mann, ob er nicht das Beispiel der K., B., L., J. rc. nachahmen solle, die überhäuft mit Ehren in St. Petersburg lebten, indeß sie ihre Kinder in der Erwartung des Tages aufzogen, wo sie den Tagen ziehen werden gegen die Herren von gestern, dann erfaßt das Weib das Herz des Mannes mit ihren brennenden Worten, wie eine Mutter mit ihren fieberheißen Handen das Haupt ihres Kindes umfaßt, indem sie es aufwärts zum Himmel wendet, ihm zurufend: „Dort ist Dein Gott!“ Vom Schluchzen erstickt ist ihre Stimme, Thränen, die allein ihm sichtbar sind, entquellen ihren Augen, sie fleht und sie befiehlt zu gleicher Zeit. Für ihr Lächeln fordert sie einen Preis, und dieser Preis ist der Heroismus. Wendet sie ihr Antlitz ab, so ist es, als stürze sie den Mann in den Abgrund der Schande. Läßt sie ihm den sonnigen Glanz ihres schönen Angesichts erblicken, so scheint sie ihn aus dem Nichts emporzuheben.

Auch jetzt noch findet man bei jeder Mazurka, die man in Polen tanzt, Männer, deren Blick, deren Wort oder angstgepreßte Umarmung dem geheiligten Altar des Vaterlandes für immerdar das

des Dekretes fügte Kaiser Nikolaus eigenhändig hinzu „wohin er mit Ketten an den Füßen abgeführt werden wird“. — Da seine Gesundheit ernstlich erschüttert war, that die Familie Schritte bei Hofe und erhielt zur Antwort, daß seine Mutter, wenn sie einen Fußfall vor dem Kaiser thun würde, die Begnadigung ihres Sohnes erlangen solle. Lange weigerte sich die Fürstin. Als sich indeß der Zustand ihres Sohnes immer mehr verschlimmerte, reiste sie ab. In Petersburg angekommen, begannen die Unterhandlungen über die Weise, in der die Kniebeugung ausgeführt werden sollte. Man brachte ihr zuerst die demüthigendsten Formen in Vorschlag, welche die Fürstin, bereit wieder heimzukehren, eine nach der andern zurückwies. Endlich kam man überein, daß sie bei der Kaiserin eine Audienz erbitten und erhalten, daß der Kaiser hinzukommen und die Fürstin daselbst, ohne andere Zeugen, auf ihren Knien die Begnadigung ihres Kindes erflehen solle. Als sie bei der Kaiserin war, trat der Kaiser ein. Da sich die Fürstin jedoch nicht rührte, glaubte die Kaiserin, sie erkenne ihn nicht und stand auf. Die Fürstin erhob sich und stand unbeweglich.. Der Kaiser sah sie an, durchschritt langsam den Salon und ging hinaus!.. Außer sich, erfaßte die Kaiserin die Hände der Fürstin und rief: „Sie haben die einzige Gelegenheit versäumt!“.. — Später erzählte die Fürstin, daß ihre Knie von Marmor geworden waren und daß, als sie an die Tausende von Polen dachte, die noch mehr als ihr Sohn litten, sie lieber sterben als sie beugen wollte. Die nachgesuchte Begnadigung wurde ihr nicht gewährt; aber Jahrhunderte noch werden das geweihte Andenken dieser polnischen Matrone von antiken Tugenden mit einem Glorienschein umgeben.

Herz einer Frau zugeführt haben, über das sie allein gebieten und kein Anderer ein Recht hat. Man findet Frauen, deren feuchte Augen, zarte Hände, leise flüsternder Odem ein Männerherz auf immer jenem geweihten Waffendienst geworben, wo die Ketten der Liebe die Ketten des Gefängnisses und der Kibitka leicht erscheinen lassen. Diese Männer und Frauen begegnen einander vielleicht nie wieder, und dennoch bestimmte Einer das Schicksal des Andern, indem er ihm Worte in die Seele rief, die Keiner hörte, aber die seit jenem Tage wie Brandwunden an ihm nagten oder ihn belebten, wenn er sie wiederholte: „Vaterland, Ehre, Freiheit!“ Freiheit, Freiheit vor Allem! Haß der Sklaverei, Haß dem Despotismus, Haß der Niedrigkeit und Gemeinheit! Sterben, tausendmal lieber auf der Stelle sterben, als nicht eine freie Seele in einer freien Persönlichkeit bewahren; als, wie der unedle Überläufer, abhängen von der Gunstbezeigung der Zare und Zarinnen, vom Lächeln oder der Beschimpfung, von der entwürdigenden Liebkosung oder dem mörderischen Zorn des Selbstherrschers!

Freilich, sterben war zu viel! Oder es war vielmehr noch nicht genug! Nicht den Tod Aller forderte man, man forderte nur, daß sie allen Lebensbedingungen entsagten: der freien Luft ihrer angeborenen Gerechtsame, den Freiheiten ihres alten Patriciats in der großen christlichen Gemeinde, da sie jeden Vertrag mit dem Sieger verweigerten, der die ihnen zukommende Stelle usurpirt hatte und nun mit ihren Vorrechten prahlte. Wahrlich, ein solches Verhängnis war schlimmer als der Tod! Was that es? Die, welche sich nicht fürchteten, es aufzuerlegen, begegneten immer Solchen, die sich nicht fürchteten, es anzunehmen. Aber gab es auch Manche, die sich, wenn auch mehr der Form als dem Wesen nach, zu einem Vertrag mit dem Sieger verstanden, wie Viele gab es nicht, die weder der Form noch dem Wesen nach jemals in einen Vergleich willigten! Sie entzogen sich jedem, selbst dem stillschweigenden Vertrag, der die Thüren aller Gesandtschaften und Höfe Europas öffnete, unter der einzigen Bedingung, nicht merken zu lassen, daß „der Bär, der weiße Handschuh in der Fremde trägt“, sich beeilt, sie an der Grenze abzuwerfen und, fern ihren Blicken, wieder das wilde Thier wird.

das zwar lüstern ist nach dem Honig der Civilisation, deren Vortheile es sich gern zu eigen machte, aber unfähig ist zu sehen, daß es mit seiner unförmigen Masse die Blumen zerstört, aus denen der Honig gezogen wird, daß unter seinen groben Tatzen die geflügelten Arbeiterinnen sterben müssen, ohne welche er nicht erzeugt werden kann.

Gleichwohl erschien der Pole — der Erbe einer achthundertjährigen Civilisation, der es seit hundert Jahren verschmähte auf das zu verzichten, was ihm von Größe, Noblesse, Unabhängigkeit ins Herz gepflanzt wurde, um damit die Brüderschaft der Knechtischen, aber Mächtigen zu erkaufen — ohne einen derartigen Vertrag in Europa wie ein Paria, ein Jakobiner, ein gefährliches Wesen, dessen lästige Nachbarschaft man besser meidet. Begiebt er sich auf Reisen, so wird er, der grand-seigneur par excellence, zum Schreckbild für seines Gleichen; er, der eifrige Katholik, der Märtyrer seines Glaubens, wird zum Gegenstand der Furcht für seinen Priester, zum Gegenstand der Verlegenheit für seine Kirche; er, der Mann der feinen Sitte, der geistreiche Plauderer, der auserlesene Gast, scheint ein Nichts, das man höflich entfernt. Ist dies nicht ein Kelch voll Bitterniß? Ist ein solches Schicksal nicht härter, als ein ruhmreicher Kampf, der sich doch nicht über die Dauer eines ganzen Daseins verbreitet? Nichtsdestoweniger ist es die Ehrenpflicht jedes jungen Mannes und jedes jungen Weibes, die der Zufall einmal während einer Mazurka zusammenführt, sich gegenseitig zu prüfen, ob sie diesen Kelch auch zu leeren vermögen, ob sie bereit sind, ihn entgegenzunehmen aus der Hand, welche ihnen denselben reicht mit Augen voll Liebe, mit Worten voll Kraft und Anmuth, mit einem Herzen voll Begeisterung.

Doch nicht immer ist man auf den Bällen „unter sich". Oftmals muß man auch mit den Siegern tanzen, oftmals ihnen gefallen, um nicht sofort zu Grunde gerichtet zu werden. Man muß ihre Frauen besuchen und zuweilen einladen; man muß mit ihnen zusammen sein, an ihrer Seite stehen, sich demüthigen lassen von denen, die man verachtet. Und wie grausam sind die Frauen der Sieger, erscheinen sie bei den Festen der Besiegten! Die Einen zeigen sich in der stolzen Miene der Hofdamen, auf die immer ein Abglanz

der kaiserlichen Gunst fällt, anmaßend mit Vorbedacht, grausam mit Gewissenlosigkeit; sie glauben sich geschmeichelt und fühlen nicht, daß sie gehaßt werden; sie meinen auf dem Throne zu sitzen und zu regieren und bemerken nicht, daß sie zum Spott und Gelächter derer geworden, die genug Blut im Herzen, genug Feuer im Blute, genug Glauben in der Seele, genug Hoffnung auf die Zukunft haben, um späteren Geschlechtern das öffentliche Strafgericht über die ihnen zugefügte Schmach zu überlassen. Das erborgte Ansehen von Personen zur Schau tragend, die auf Haresbreite wissen, welcher Grad von Beweglichkeit der sie einengenden Schnürbrust erlaubt ist, geben sie sich noch frostiger und unhöflicher in dem Mißvergnügen, sich von einem Schwarm von Geschöpfen umgeben zu sehen, deren eins immer reizender als das andere ist und die in der natürlichen Ungezwungenheit ihrer Gestalt einen um so lebendigeren Gegensatz zu ihnen selber bilden.

Andere, reichgewordene und emporgekommene Frauen lassen den Glanz ihrer Diamanten vor den Augen Derer strahlen, denen ihre Männer ihre Einkünfte raubten. Beschränkt und boshaft, bemerken sie oft nicht einmal die Blutflecken, die den rothen Crêpe ihres Gewandes verunreinigen; aber mit Genugthuung stechen sie die Nadel, die ihrem Haarputz entfällt, tief hinein in das Herz einer Mutter oder Schwester, die sie verwünscht, so oft sie tanzend an ihr vorübergleiten. Was schon verhaßt war, machen sie obendrein noch lächerlich, indem sie versuchen, die Miene vornehmer Damen nachzuäffen. Beobachtet man die Gemeinheit der mongolischen Formen, die Anmuthlosigkeit der kalmükischen Züge, die diesen platten Gesichtern noch ihre Spuren aufdrücken, so gedenkt man unwillkürlich der langen Jahrhunderte, während welcher die Russen mit den heidnischen Horden Asiens kämpften, deren Joch sie oft trugen und deren barbarisches Gepräge sie noch in ihrer Seele wie in ihrer Sprache bewahren. Noch heutigen Tages wird der Staatsschatz — was man in Europa unter Staatsfinanzen versteht — in Rußland „das fürstliche Zelt" genannt, mithin nach dem Orte bezeichnet, wo man ehemals das Beste des Erbeuteten und Erplünderten barg. Kaziennaia Palata.

Treffen die Frauen der Sieger mit denen der Besiegten zusammen, so strömen ihre hochmüthigen Augensterne von Geringschätzung über. Weder die »dames chiffrées«, die den kaiserlichen Namenszug auf der Schulter tragen, noch die andern, die sich nicht, wie die Färsen einer herrschaftlichen Herde, eines solchen Zeichens rühmen können, verstehen Etwas von der Atmosphäre, in die sie versetzt wurden. Sie sehen weder die Flammen des Heroismus, die Vorläufer des großen Brandes, emporzüngeln bis zu den vergoldeten Plafonds, wo sie über ihren schweren und leeren Köpfen ein Gewölbe von düsteren Prophezeiungen bilden, noch die giftigen Blumen einer zukünftigen Poesie, die, unter ihren Füßen heraufwachsend, ihren Gewändern unsterbliche Dornen anheften, sich wie Nattern um ihre Leiber zusammenrollen und emporsteigen bis zu ihrem Herzen, um ihren Stachel darein zu versenken, aber überrascht wieder zurückfallen, da sie auch dort nichts als Leere finden.

Ihnen Allen gilt der Pole nicht als Edelmann, so verschieden sind ihre Rasse und Sprache von der seinigen. Er ist ein Besiegter, also geringer noch als ein Sklave: er ist in Ungnade, also steht er noch unter dem Thiere, das der Gebieter doch seiner Aufmerksamkeit würdigt. Die Polinnen freilich sind auch in den Augen der Sieger Frauen. Und was für Frauen! Wo wäre der, dessen Herz nie vom Blick einer derselben — sei er schwarz wie die Nacht oder blau wie der italische Himmel — versengt worden wäre, der nicht seine ewige Seligkeit gern, ja hundertfach für sie hingegeben hätte — nur nicht die Gunst des Zaren! . . . Denn vor dieser Gunst ist die Niedrigkeit des russischen Mannes und Weibes so gleichwerthig wie das Pfund Blei und das Pfund Federn, was das Sprichwort in seiner Weise bestätigt, welches lautet: monz i géna, adna satana „Mann und Weib machen nur einen Teufel“. Nur rührt sich das Pfund Blei nicht mehr als eine Kugel in einem undurchdringlichen Leinwandsack, während das Pfund Federn sich ohne Unterlaß hin und her bewegt, flattert, sich erhebt und zurückfällt wie ein Rest schwarzer Schmetterlinge in einem durchsichtigen Gazebeutel.

Indessen lebt in der vom Harnisch der goldverbrämten Uniform, von Kreuzen und Ordenssternen, Medaillen und Bändern bedeckten

Brust über der Bleikugel doch noch ein Funken slawischen Elementes, der sich zuweilen regt und aufflammt. Er ist dem Mitleid zugänglich, durch Thränen verführt, durch Lächeln gerührt. Gleichwohl hüte man sich, ihm zu vertrauen: denn ihm zur Seite brennt ein Kohlenfeuer mongolischen und kalmükischen Elementes, das eifersüchtig über dem Raube wacht. Funke und Kohlenfeuer vereint bewirken, daß der Sieger sich nicht an Thränen und Lächeln ohne Gold genug sein läßt, noch daß er sich mit Gold begnügte, ohne die Würze von Thränen und Lächeln. Wer kündet alle die Dramen, die sich da abspielen zwischen Personen, deren eine ihre Gold- und Seidennetze auswirft, aber erschreckt, als hätte sie ein Skorpion gebissen, zurückfährt bei dem Gedanken, daß sie sich in ihren eigenen Schlingen gefangen; deren andere lüstern und gierig, sich an einem schmachtenden Blick sättigt, an einem süßen Wort berauscht und dabei die Banknoten festhält, die sie bereits in der Brusttasche barg?

Der Russe und die Polin sind die einzigen Berührungspunkte zwischen zwei Völkern, die sich antipathischer sind als Feuer und Wasser; denn für die Freiheit giebt das eine, für die Knechtschaft giebt das andere sein Leben hin. Doch dieser Berührungspunkt ist ein brennender; denn die Frau hofft immer, dem Mann den Gährungsstoff der Güte, des Mitleids, der Ehre einzuimpfen; der Mann hofft immer, die Frau ihrer Nationalität so weit zu entfremden, daß sie Mitleid, Güte, Ehre vergißt. An diesem zwiefachen Spiel entflammt sich Jeder, und da man sich nicht häufig anderwärts begegnet, erschöpft man zumeist während der Mazurka alle Hilfsmittel und Kriegspläne, alle Überfälle und schweigenden Siege. Der Ball und der Tanz sind der Boden dieser großen Schlachten, deren Erfolg darin besteht, daß die beiden kriegführenden Freunde glückliche Friedenspräliminarien wechseln, auf Grund irgend eines hohen Lösegelds oder einer rührenden Erinnerung, die wie ein in ungetrübter Klarheit funkelnder Stern im Herzen des Mannes fortleuchtet und zuweilen auch in dem der Frau wohlwollende Dankbarkeit zurückläßt [1].

1. Ein russischer General war beauftragt, in der Umgebung des Dominikanerinnenklosters zu Kamienice in Polen irgend welche drückende Maßregel ausführen

Dort, wo der nordische Schnee von Irkutsk, die die Lebendigen begrabenden Leichentücher von Nerischinsk neun Mal von zehnen wie den Hintergrund so auch den Hintergedanken der Unterhaltung bilden, die eine Polin, während sie lächelnd ihr Bouquet zerpflückt, mit einem Russen anspinnt, der seinen weißen Handschuh zerreißt, indeß seine Augen ihrem reinen Profil, der schönen Rundung ihrer Formen folgen, vertheidigt man scheinbar sich selbst und meint dabei doch einen andern; die Schmeicheleien, die man ausspricht, werden versteckte Forderungen. Vielleicht erwarten der Verlust von Rang und Adel[1], die Knute und der Tod denjenigen, den eine Schwester, eine Braut, eine Freundin, eine unbekannte Landsmännin, eine mit Mitgefühl und List begabte Frau verderben oder retten können während des flüchtigen Liebesspiels zweier Mazurken. In der einen hebt dasselbe an, der Kampf beginnt, die Herausforderung fällt. Während der langen tête-à-tête's, welche sie gestattet, werden Himmel und Erde in Bewegung gesetzt, ohne daß der Betreffende oft weiß, was man von ihm will, bis zu dem Tag, wo die teuer bezahlte Indiskretion eines Untergebenen es ihm verräth, daß eine feine, zitternde, von Thränen feuchte Handschrift dem Staatsmann, als Inhaber eines wichtigen Portefeuilles, in die Hände gespielt wurde. Kommt auf dem zweiten Ball dasselbe Paar wieder in der Mazurka zusammen, so ist Eins von Beiden am Ende der

zu lassen. Um ihn womöglich zur Milderung derselben zu veranlassen, sah sich die Priorin genöthigt, ihn zu empfangen. Einer der ältesten Familien Litthauens angehörend, war sie noch von großer Schönheit und berückender Anmuth des Wesens. Der General sah sie hinter dem Gitter des Sprechzimmers und unterhielt sich lange mit ihr. Tags darauf gewährte er ihr Alles, was sie erbeten hatte, ohne freilich zu verhüten, daß sein Nachfolger ein Jahr später Alles annullirte, und befahl seinen Soldaten, eine junge Pappel vor ihr Fenster zu pflanzen. Niemand errieth, was dies bedeuten sollte. Viele Jahre später aber betrachtete Mutter Maria Rosa die Pappel noch mit Wohlgefallen. Sie erinnerte sie daran, daß der russische General ihr eine ewige Huldigung darbrachte, indem er den Baum, der ihre Zelle bezeichnete, sagen ließ: To polka! 'Das ist eine Polin'.

1) Fürst Troubetzkoy ließ nach seiner Rückkehr aus den sibirischen Bergwerken, in denen er zwanzig Jahre zugebracht hatte, ohne seine stolze Unvorsichtigkeit abzulegen, auf seine Visitenkarten die man alsbald konfiscirte setzen: Peter Troubetzkoy, geborener Fürst Troubetzkoy.

Besiegte. Entweder erreichte sie Alles oder Nichts. Doch es geschieht selten, daß sie Nichts erreichte und daß man einem Blick, einem Lächeln, einer Thräne, der Furcht vor Verachtung Alles versagte.

Aber so häufig die öffentlichen Bälle auch sind, so oft man auch genöthigt ist, sich eindrängende Personen, oder junge russische Officiere, Regimentskameraden junger Polen, die gezwungen wurden zu dienen, um nicht ihrer adeligen Vorrechte beraubt zu werden, dabei zuzulassen: ihre wahre Poesie, ihren eigentlichen Zauber entfaltet die Mazurka doch nur zwischen Polen und Polinnen. Sie allein wissen, was es bedeutet, eine Tänzerin ihrem Partner zu entführen, noch bevor er seine erste Tour durch den Saal zur Hälfte beendet, um sie alsbald zu einer Mazurka von zwanzig Paaren, das ist von zweistündiger Dauer, aufzufordern. Sie allein wissen, was es bedeutet, wenn er einen Platz in der Nähe des Orchesters einnimmt, dessen Lärm alle Worte zu einem leisen, mehr verständnißvollen als ausgesprochenen Geflüster herabstimmt; oder wenn sie befiehlt, ihren Sessel an dem Ruhesitz der alten Damen zu rücken, die jedes Spiel der Physiognomie errathen. Nur Pole und Polin wissen, daß man in der Mazurka die Achtung des Andern verlieren, oder sich seine Zuneigung erwerben kann. Aber der Pole weiß auch, daß nicht Er es ist, der in diesem öffentlichen tête-à-tête die Situation beherrscht. Will er gefallen, so fürchtet, liebt er, so zittert er. In dem einen oder andern Fall, ob er nun zu blenden oder zu rühren, den Geist zu berücken oder das Herz zu bewegen hofft, immer stürzt er sich in ein Labyrinth von Reden, deren Wärme verräth, was sie sich auszusprechen hüten, die heimlich forschen, ohne jemals zu fragen, die leidenschaftliche Eifersucht athmen, ohne sie zu bekunden, die, um das Richtige zu erfahren, das Falsche vertheidigen, oder das Richtige enthüllen, um sich gegen das Falsche zu sichern, ohne doch dabei die blumigen Pfade eines Ballgespräches zu verlassen. Er sagte Alles, legte zuweilen die ganze Seele und ihre Wunden bloß, ohne daß die Tänzerin, sei sie hochmüthig oder kalt, zuvorkommend oder gleichgültig, sich rühmen dürfte, ihm ein Geheimniß entrissen oder Stillschweigen auferlegt zu haben.

Eine so gespannte Aufmerksamkeit ermüdet endlich auch die

elastischste Natur, und so verbindet sich schließlich den geistreichsten Feinheiten, dem gerechtesten Kummer, der tiefsten Empfindung, wie um dieselben zu ironisiren, eine lässige Leichtfertigkeit, die, bevor man sie als verzweifelte Sorglosigkeit entziffert, überrascht. Ehe man jedoch diese Leichtfertigkeit richtet und verdammt, muß man ihre ganze Tiefe verstehen. Sie entzieht sich einem raschen und leichten Verständnis, insofern sie bald eine wirkliche, bald eine scheinbare ist und sich seltsamer Erwiderungen bedient, die sie oft mit Recht, oft mit Unrecht wie eine Art bunten Schleiers erscheinen lassen, dessen Gewebe man nur zu zerreißen braucht, um die dahinter schlummernden oder verborgenen Vorzüge zu entdecken. Auf diese Weise ist die Beredtsamkeit häufig nur ein ernster Scherz, dem Geistesflittern, wie die Funken einer Feuerwerksgarbe, entsprühen, ohne daß die Wärme der Rede irgend einen ernsteren Hintergrund hätte. Man plaudert mit dem Einen, aber denkt dabei an einen Anderen: man hört die Entgegnung nur, um seinen eigenen Gedanken Antwort zu geben. Man erwärmt sich nicht für den, zu dem man spricht, sondern für den, zu dem man sprechen möchte. Manchmal freilich wohnt diesen wie unversehens entschlüpften Scherzen ein trauriger Ernst inne, wenn sie einem Geist entspringen, der unter äußerer Heiterkeit ehrgeizige Hoffnungen und schwere Täuschungen versteckt, über die Niemand spotten oder klagen darf, da Niemand sein kühnes Hoffen und seine geheime Erfolglosigkeit kennt.

Wie oft auch folgt unzeitige Heiterkeit einer bitteren und wilden Stimmung, während Verweiflung und Kleinmuth sich plötzlich in leise geträllerte Triumphgesänge verwandeln! Da die Verschwörung in allen Geistern im Permanenzzustand, der Verrath in allen Momenten der Ohnmacht im Möglichkeitszustand erscheint; da die Verschwörung ein Geheimnis ist, das, kaum beargwohnt, den Betreffenden in den Rachen der moskowitischen Polizei wirft, und ihn nur zurückwirft in das Leben wie einen nackten Schiffbrüchigen an die Küste, der Verrath aber ein noch furchtbareres Geheimnis, das, kaum geahnt, den Menschen in ein giftiges Thier verwandelt, dessen bloßer Athem verpestet ist — wie müßte der Mann nicht ein unlösbares Räthsel sein für alle Andern als für die Frau mit ihrem divina-

torischen Verständnis, die sein Schutzengel wird, indem sie ihn zurückhält von der abschüssigen Bahn der Verschwörung oder der verführerischen Lockung des Verraths? In diesen funkensprühenden Gesprächen, wo an der Seite des echten Rubins der falsche Diamant glänzt, wie ein Tropfen reinen Blutes, den man neben schmutzigem Geld auf die Wagschale legt, wo unerklärbares Schweigen ebensowohl die Verschämtheit eines sich opfernden Lebens als die Schamlosigkeit feiler Niedertracht mit Schatten umhüllt — sogar das doppelte Spiel eines doppelten Opfers und eines doppelten Verraths, indem man einige seiner Mitschuldigen in der Hoffnung, alle ihre Henker zu verderben, preisgiebt, dabei aber selbst verloren geht — kann Nichts vollkommen oberflächlich bleiben, obgleich auch Nichts von einem künstlichen Firnis frei ist. Die Konversation ist eben daselbst eine mit höchster Virtuosität ausgeübte Kunst, die einen wesentlichen Theil der Zeit Aller in Anspruch nimmt. Jedem Einzelnen bleibt es dabei meist überlassen, aus den heiteren oder verstimmten Reden, die er vernimmt, die wahre Meinung der Person herauszuhören, welche in derselben Minute lacht und weint, sodaß es schwer zu erkennen ist, ob ihr das Eine oder Andere mehr aus dem Herzen kam.

Bei einem derartigen geistigen Versteckenspiel sind die Gedanken, wie die beweglichen Sandbänke mancher Meere, selten an derselben Stelle wieder zu finden, wo man sie verließ. Das allein würde genügen, auch dem unbedeutendsten Geplauder ein eigenthümliches Relief zu geben, wie wir denn mehrere Männer dieser Nation kannten, welche die Pariser Gesellschaft durch ihr Talent zu paradoxen Wortgefechten in Staunen setzten. Jeder Pole besitzt diese Gabe in höherem oder geringerem Grade, je nachdem er an Ausbildung derselben Interesse oder Vergnügen findet. Diese unnachahmliche geistige Beweglichkeit, die ihn treibt, Wahrheit und Dichtung beständig ihr Kostüm vertauschen und wechselnd sprechen zu lassen, die beim geringsten Anlaß ein Übermaß von Geist verqeudet — wie Gil Blas, um einen Tag zu leben eben so viel Intelligenz verbrauchte als der König von Spanien zur Regierung seiner Lande —, diese Beweglichkeit wirkt peinlich wie jene Spiele,

in denen die unerhörte Geschicklichkeit der berühmten indischen Gaukler eine Menge spitziger und schneidiger Waffen in die Luft wirft, die beim mindesten Versehen zu Mordinstrumenten werden. Sie verbirgt und verursacht wechselweise Angst und Schrecken, wenn inmitten der drohenden Gefahren der Denunciation, der Verfolgung, des Hasses oder persönlichen Grolles, zu denen noch der Nationalhaß und die politische Gegnerschaft hinzukommen, schon an sich verwickelte Positionen durch jegliche Unvorsichtigkeit und Inkonsequenz ins Verderben gerathen, oder aber in einem unbeachteten, vergessenen Individuum eine mächtige Hilfe finden können.

Ein dramatisches Interesse kann dann plötzlich aus den gleichgültigsten Begegnungen hervorgehen und jede Beziehung in einem unvorhergesehenen Lichte erscheinen lassen. Selbst auf den unbedeutendsten derselben schwebt daher eine nebelhafte Ungewißheit, die nicht gestattet, ihre Umrisse, Linien und Tragweite zu erkennen, da sie zu verwickelt, zu unfaßbar erscheinen. Furcht, Schmeichelei und Sympathie zugleich bewegen die Herzen; eine dreifache Triebfeder, die sie mit einer Wirrnis patriotischer, eitler und verliebter Gefühle erfüllt.

Was Wunder, wenn Aufregungen ohne Zahl sich in den durch die Mazurka herbeigeführten zufälligen Annäherungen koncentriren, da sie, die leisesten Anwandlungen des Herzens mit dem Reiz der Toilette, des nächtigen Lichterglanzes, der Ball-Atmosphäre umgebend, selbst die flüchtigsten, entferntesten Begegnungen zur Einbildungskraft reden läßt? Könnte es wohl anders sein in Gegenwart von Frauen, welche der Mazurka eine Bedeutung geben, die zu verstehen oder nur zu errathen man sich in andern Ländern vergeblich mühen würde? Sind sie nicht eben unvergleichlich, diese polnischen Frauen? Es giebt unter ihnen manche, deren absolute Vorzüge und Tugenden sie den besten aller Zeiten und Völker verwandt zeigen. Doch derartige Erscheinungen sind selten, immer und allerwärts. Der Mehrzahl nach zeichnet sie eine abwechslungsreiche Originalität aus. Halb Alméen, halb Pariserinnen, von Mutter auf Tochter wohl das in den Harems bewahrte Geheimnis der Liebestränke vererbend, sind sie verführerisch durch ihr asiatisches

Schmachten, die Huriflammen ihrer Augen, die sultanische Indolenz, die blitzähnliche Kundgebung unsagbarer Zärtlichkeit, durch schmeichelnde und doch nicht ermuthigende Gebärden, durch in ihrer Gemessenheit entzückende Bewegungen, durch ihre sich gehen lassende Haltung, welche magnetisch wirken. Sie sind verführerisch durch die Geschmeidigkeit ihrer Taille, die nichts vom Zwang, nichts von der Unnatur der Etikette weiß, durch die Biegsamkeit ihrer Stimme, die Thränen zu entlocken vermag, durch die plötzlichen Impulse, die an die Spontaneität der Gazelle erinnern. Sie sind abergläubisch, genußsüchtig, kindisch, leicht zu unterhalten und zu interessiren, wie die schönen und unwissenden Geschöpfe, die den arabischen Propheten anbeten: gleichzeitig aber intelligent, unterrichtet. Schnell und leicht erfassen sie, was sich nicht sehen, sondern nur errathen läßt; klug bedienen sie sich ihres Wissens, klüger noch verstehen sie auf lange, ja auf immer zu schweigen. Seltsam geübt sind sie im Erkenntnis der Charaktere, die ein einziger Zug ihnen enthüllt, ein Wort ihnen erhellt, eine Stunde ihnen überliefert.

Großmüthig, unerschrocken, enthusiastisch, von exaltirter Frömmigkeit, Gefahr und Liebe liebend, von welcher letzteren sie viel fordern, ohne viel zu geben, schwärmen sie hauptsächlich für Ruf und Ruhm. Heldenmuth erregt ihr Wohlgefallen, und eine große That fürchtet wohl Keine zu theuer zu bezahlen. Gleichwohl — wir bekennen es mit schuldiger Ehrerbietung — üben Viele von ihnen ihre schönsten Opfer, ihre heiligsten Tugenden im Verborgenen. Und wie musterhaft auch ihr häusliches Leben sei, nimmer, so lang ihre Jugend währt und sie ist von eben so langer Dauer als früher Reife), vermögen weder die Leiden des inneren Lebens, noch die geheimen Schmerzen, welche ihr feuriges, nur zu leicht verwundbares Gemüth zerreißen, die wunderbare Elasticität ihrer patriotischen Hoffnungen, die jugendliche Reinheit ihrer oft getäuschten Begeisterung, die Lebhaftigkeit ihrer Empfindungen, die sie mit der Unfehlbarkeit des elektrischen Funkens mitzutheilen verstehen, zu vermindern.

Ihrer Natur, wie ihrer Lage zufolge verschwiegen, handhaben sie mit unglaublicher Gewandtheit die Waffe der Verstellung. Sie

sondiren die Seelen Anderer und hüten ihre eigenen Geheimnisse so gut, daß Niemand überhaupt Geheimnisse bei ihnen muthmaßt[1]).

1 Es muß bemerkt werden, daß trotz der beständigen Zurückhaltung und Verstellung, welche ihnen die Lage ihres Landes auferlegt — da die geringste Indiskretion in Betreff von Empfindungen, Umständen, Thatsachen und Geheimnissen, die sie zu verhehlen haben, sie mit der Ausweisung und den sibirischen Bergwerken bedroht — man bei den Polinnen keineswegs jener steten Unaufrichtigkeit begegnet, die andere slawische Frauen kennzeichnet. Diese begnügen sich nicht damit, die Wahrheit zu verschweigen, ihnen ist die Lüge zur zweiten Natur geworden und übt nun einen Despotismus über sie aus, von dem alle Lebensquellen, aller äußere Glanz abhängen; einen unter seinen benigsüßen Formen um so unversöhnlicheren Despotismus als er, obgleich er weiß, daß er ein Schreckensregiment führt, sich von niedriger Schmeichelei täuschen läßt, so daß er sich liebkosen läßt ohne Liebe, einschläfern ohne Zärtlichkeit, berauschen von gefälschtem Wein, unbekümmert darum, ob das Herz sich öffnet, wenn die Lippen lächeln, ob die Seele glücklich ist, wenn der Mund es ausspricht, ob sie den nicht haßt, dem die Augen ihre verführerischsten Blicke zuwerfen. Das Bedürfnis nach Gunst gebietet den Frauen die Falschheit, als eine erste, wesentliche, unvermeidliche Bedingung sine qua non für Alles, was das Wohlbefinden im Leben, den Reiz und Glanz des Daseins ausmacht. Die Lüge wird ihnen demgemäß eine Lebensnothwendigkeit, ein gebieterisches Bedürfnis, das sie augenblicklich, um jeden Preis befriedigen müssen. Unter diesen Umständen vermag sie niemals zur Kunst zu werden; die Verschlagenheit des gefangenen Wilden, der seinen Herrn übervortheilen, aber sich nicht von ihm befreien will, kann sich eben nicht mit dem geschickten und erfinderischen savoir-faire des Diplomaten und Besiegten vergleichen. Gleichviel welchem Rang sie auch angehören, ob den Hofkreisen oder dem vierzehnten Stand, nie und nimmer geben diese Frauen ein wahres Wort. Frägt man sie um Mitternacht ob es Tag ist, so werden sie Ja antworten, nur um zu sehen, ob sie das Ungläubische glaublich zu machen verstanden. Die der menschlichen Natur widerstrebende Lüge ist zu einem unvermeidlichen Bestandtheil ihres gesellschaftlichen Verkehrs geworden und hat am Ende einen krankhaften Reiz für sie gewonnen, ähnlich der assa foetida, welche im vergangenen Jahrhundert die Männer mit überreiztem Gaumen in der Bonbonniere mit sich herumtrugen. Ein gleiches Wohlgefühl bereitet es ihnen, wenn sie wähnen, irgend einen Unbefangenen irre geführt, irgend eine gute Seele vom Gegentheil dessen, was war, ist und sein wird, überzeugt zu haben. — Dagegen begegnet man unter den Polinnen niemals einer wirklichen Lügnerin. Sie verstehen aus der Verstellung eine Kunst zu machen, ja dieselbe den schönen Künsten einzureihen; denn hat man das Geheimnis derselben erst entdeckt, so weiß man nicht, ob man den Edelmuth des Empfindens oder die Zartheit des Vorgehens mehr bewundern soll. Aber mit welcher Feinheit sie auch verbergen, daß sie wissen, was sie nicht zu wissen vorgeben, daß sie bemerkten, was sie nicht bemerkt haben wollen, niemals doch kann man sie des Mangels an Offenheit, namentlich zum Nachtheil Anderer, beschuldigen! Die Wahrheit sprachen sie immer; um so schlimmer für die, welche sie nicht erriethen. Geschickt weichen sie jedem Versuche, sie auszuforschen aus, ohne doch zur Maske

Gerade die edelsten derselben verschweigen sie oft mit einem Stolz, der es verschmäht, sich zu offenbaren. Sie erweisen dem, der sie verleumdete, einen Dienst, gewinnen sich den, der sie verrieth, zum Freund; wer aber ihre Pläne einmal durchkreuzte, muß es dadurch sühnen, daß er ihnen, ohne es zu ahnen, hundertfach dienstbar wird. Die innere Geringschätzung, die sie für diejenigen empfinden, welche sie nicht errathen, sichert ihnen diese Überlegenheit über alle Herzen, denen sie, ohne sich Etwas zu vergeben, schmeicheln, die sie ohne Verrath an sich fesseln, ohne Tyrannei beherrschen, bis sie sich eines Tages mit eben so viel Leidenschaft für einen Einzigen entflammen, als sie den Übrigen bisher Stolz entgegensetzten. Dann bieten sie dem Tode Trotz, theilen Verbannung, Gefängnis, die grausamsten Qualen und bringen, immer treu, immer zärtlich, sich mit unwandelbarer Freudigkeit selbst zum Opfer.

Die Huldigungen, die man den Polinnen darbrachte, waren stets um so eifriger, je weniger sie selbst darnach trachteten. Sie nehmen sie hin als pis-aller, als bloßes Vorspiel, als bedeutungslosen Zeitvertreib. Was sie wollen, ist Anhänglichkeit, was sie

ihre Zuflucht zu nehmen, die die Wahrheit verräth und die Ehre tödtet. Die Gewandtheit, mit der die Polin verheimlicht, was sie von ihren eigenen oder Anderer Geheimnissen verhehlen will, die Undurchdringlichkeit, mit der sie ihr innerstes Empfinden, ihre Meinung und Entscheidung in diesem oder jenem Fall verhüllt, hindern sie keineswegs, nicht allein aufrichtig sondern sogar offen zu sein, insofern sie einem Jeden mit Anmuth und Bereitwilligkeit das mittheilt, was er zu wissen begehrt, sobald dies nicht Andern zum Schaden gereicht. Die Gewohnheit, inmitten der Gefahr zu leben, mit derselben umzugehen, ja zu spielen, da sie von ihrer Geburt an neben ihr emporwuchs, verleiht ihrer unverbrüchlichen Diskretion einen zum Wohle Aller thätigen Instinkt. Es wäre ihr unmöglich, durch ein unüberlegtes, leidenschaftliches oder zerniges Wort selbst dem Feind Übles zuzufügen. Zu sehr ist sie ihrer ganzen Natur nach von der Pflicht zu helfen und zu unterstützen durchdrungen. Auch ist sie zu fromm und zu gebildet und hat zuverlässlich zu viel Takt, um die Verstellung über die Grenze des Nothwendigen zu treiben. Zwischen ihr und andern slavischen Frauen besteht ein Unterschied wie zwischen der Besiegten und der Sklavin. Dank ihrem Stolz achtet die Besiegte sich selbst in ihrer Verstellung; die Sklavin hat oft nur noch eine Sklavenseele. Sie kann sich nicht mehr verstellen, ohne zu lügen; statt den, der sie zur Lüge zwang, zu verachten, fürchtet sie ihn. Die Furcht vor dem Herrn ist aber der Anfang der Niedrigkeit.

hoffen Hingebung, was sie verlangen ist Ehre, ist Trauer und Liebe für das Vaterland. Sie Alle erfüllt ein poetisches Ideal, das sie in ihren Gesprächen reflektiren lassen, wie ein Bild, das unablässig an einer Spiegelfläche vorübergleitet, und dessen Erfassen sie zur Aufgabe stellen. Das fade, wohlfeile Vergnügen, zu gefallen, verschmähen sie. Sie begehren das edlere Glück, die, welche sie lieben, bewundern zu dürfen, durch sie einen Traum von Heldenmuth und Ruhm verwirklicht zu sehen, der aus jedem ihrer Brüder, Geliebten, Freunde, Söhne einen neuen Vaterlands-Helden, einen neuen Namen macht, der wiederhallt in allen Herzen, die bei den ersten Klängen der sein Gedächtnis zurückrufenden Mazurka erbeben. Diese romantische Nahrung ihrer Wünsche behauptet in der Existenz der Mehrzahl von ihnen eine Bedeutung, die sie sicher weder bei den Frauen des Morgen-, noch bei denen des Abendlandes hat.

Die physischen und psychologischen Verhältnisse, darein das Schicksal sie gestellt, bieten die extremsten Wechsel dar. Ein brennender Sommer erzeugt Hitze und Ungewitter, ein eisiger Winter polarische Kälte. Mit gleicher Zähigkeit liebt und haßt, mit gleicher Großmuth verzeiht und vergißt das Herz. Liebt man, so geschieht es nicht nach italiänischer Art: das wäre zu einfach und sinnlich; noch nach deutscher Art: das wäre zu gelehrt und kalt; noch weniger nach französischer: das wäre zu eitel und frivol; man verklärt die Liebe zur Poesie, wenn man sie nicht zum Kultus erhebt. Sie bildet den poetischen Hintergrund jedes Balles und kann der Kultus des ganzen Lebens werden. Die Frau liebt die Liebe, um das, was sie liebt, geliebt zu sehen, vor Allem ihren Gott und ihr Vaterland, Freiheit und Ruhm. Der Mann liebt die Liebe, weil er liebt, sich lieben zu lassen, sich über sich selbst emporgehoben, elektrisirt zu fühlen durch Worte, die wie Funken zünden, durch Blicke, die wie Sterne leuchten, durch ein Lächeln, das die Seligkeit einer Thräne auf dem Grabe noch verheißt. Wahrlich, Kaiser Nikolaus sagte mit Recht: „Mit den Polen würde ich fertig, könnte ich mit den Polinnen fertig werden!“ [1]

1 Dies Wort wurde zu einem unsrer Bekannten ausgesprochen.

Unglücklicherweise wird das Ideal der Polinnen von Ruhm und Patriotismus, das die sie umgebenden heroischen Regungen häufig erwecken, nur zu oft durch die Leichtfertigkeit des männlichen Charakters getäuscht, den der Druck und die Arglist des Eroberers systematisch demoralisiren und bis zur Vernichtung jeglichen Widerstandes zu Grunde richten. Die Schwankungen dieses Elementes, das wie das Quecksilber keine Ruhe kennt, dieses Sehnens, das oft vergebens auf Erfüllung hofft, halten jene reizenden Frauen zuweilen in langer Unentschiedenheit zwischen Welt und Kloster, und wohl Wenige unter ihnen dachten nicht einmal im Leben voll bitteren Ernstes daran, sich solch stillen Zufluchtsort zu suchen. Viele durch Geburt und Weltruf hochangesehene Frauen brachten ihre Schönheit, ihren Geist, ihre Macht über die Herzen als lebendiges Opfer auf dem Sühnaltar dar, auf dem der Weihrauch ihrer Gebete Tag und Nacht zum Himmel emporsteigt. Diese Sühnopfer hoffen die Hand des Rachegottes Deus Sabaoth zu zwingen. Und diese Hoffnung belebt sie derart, daß sie zuweilen ein nahezu hundertjähriges Alter erreichen!

Ein polnisches Sprichwort charakterisirt die Verschmelzung des Welt- und des Glaubenslebens mit drei Worten besser, als alle Beschreibungen vermöchten, wenn es, um ein weibliches Tugendmuster zu schildern, sagt: „Sie tanzt eben so vortrefflich als sie betet.“ Man kann einem jungen Mädchen, einer jungen Frau kein höheres Lob spenden, als wenn man die kurze Phrase auf sie anwendet: I do tanca, i do rozanca! Zum Tanzen und rozanca [Nationaltanz] giebt es nur die Polin! Denn der Pole, der unter Frauen geboren und auferzogen wurde, von denen man nicht weiß, ob sie schöner sind, wenn sie reizend, oder reizender, wenn sie nicht schön sind, er würde sich eben so wenig für ein Weib begeistern, das man ihm nicht auf dem Ball beneidete, als für Eine, von der er nicht überzeugt ist, daß sie inbrünstigere Gebete und Opfer noch als die Seraphim zu dem Gott des Himmels emporschickt, der diejenigen „züchtigt, die er liebt“, und zu den Völkern sagte: „Es soll ihnen geholfen werden!“

Dem echten Polen gilt die fromme, aber unwissende und anmuth-

lose Frau, deren Reden nicht Funken sprühen, deren Bewegungen nicht wie von einem süßen Duft durchhaucht sind, nicht als magnetisch anziehendes Wesen, mag sie nun in vergoldeten Gemächern, unterm Strohdach, oder hinterm Klostergitter weilen. Die Eigennützige, Berechnende, die treu- und glaubenslose Sirene dagegen, ein widerwärtiges Ungeheuer, das seine Schuppengestalt künstlich verhüllt, lockt ihn in ihre Schlingen. Damit geht er für seine Generation verloren, was die Vermuthung nahe legen könnte, daß die Polen verschwinden und nur die Polinnen noch übrig bleiben. Wie irrig aber wäre diese Annahme! Wäre dem also, so brauchte Polen seine Söhne nicht für immer zu beweinen! Wie jene berühmte Italiänerin des Mittelalters, die bei Vertheidigung ihrer Burg sechs ihrer Söhne auf den Zinnen fallen sah, den Feind herausfordernd ausrief: „Nun denn, ich werde sechs nicht minder Tapfere gebären!“ so werden auch die polnischen Mütter an Stelle einer entnervten Generation eine andere hervorzurufen wissen, so daß kein Ring in der genealogischen Kette fehlen wird.

In unserm verleumderischen Jahrhundert verleumdet man überdies die Männer auch da, wo die Frauen im Stande sind, den Verleumdungen entgegenzutreten und sie verstummen zu machen. Beseelt die Polinnen, die eine Feldblume in ein segenspendendes Scepter verwandeln, ein erhabenerer Glaubenseifer als die Männer, so ist er darum doch kein männlicher; eignet ihnen ein exaltirterer heroischer Sinn, so ist er trotz alledem kein dauernderer; ist ihr Widerstandsstolz ein leidenschaftlicherer, so ist er gleichwohl kein unbezähmbarerer. Alle Welt redet den Polen Übles nach; das ist ja so leicht! Man übertreibt ihre Fehler und übergeht ihre Vorzüge und zumal ihre Leiden sorgfältig mit Stillschweigen. Wo wäre ein Volk, das ein Jahrhundert der Dienstbarkeit nicht entkräftete, wie eine Woche der Schlaflosigkeit den Soldaten entkräftet? Aber was man den Polen auch Schlimmes nachsagen mag, die Polinnen werden sich doch immer fragen: „Wer liebt wie sie?“ Sind sie oft auch ungetreu, bereit jede Gottheit anzubeten, jeder Schönheit Weihrauch zu streuen, jedes junge, neu am Horizont auftauchende Gestirn zu bewundern; ihr Herz doch ist beständig, an den

Erinnerungen der Vergangenheit halten sie fest, bis ihr Haar bleicht, ihren Diensteifer vermag selbst ein Vierteljahrhundert der Thatlosigkeit nicht abzukühlen. Welche Nation weist Männer auf, die die Frauen mit solcher Hingebung anbeten, daß sie freudig selbst den Tod für sie erleiden, den der Blick eines schönen Auges ihnen süß erscheinen läßt?

Zu Chopin's Zeit und in seinem Vaterlande kannte der Mann noch nicht das Mißtrauen, mit dem man die Frau wie einen Vampyr betrachtet. Er hatte noch nichts von jenen bösen Zauberinnen des neunzehnten Jahrhunderts gehört, die man als „Gehirnvertilgerinnen" bezeichnet. Er wußte noch nichts von erkauften Prinzessinnen, gräflichen Courtisanen, jüdischen Gesandtinnen, hohen im Solde mächtiger Staaten stehenden Frauen, Spioninnen und Diebinnen von hoher Abkunft, die das Herz, die Geheimnisse, die Ehre, das Erbe derer rauben, deren Gastfreundschaft sie empfingen. Er ahnte nicht, daß man zum Verderben der Vornehmsten des Landes, der Söhne unverderbbarer Mütter, der Erben einer langen Reihe edler Vorfahren, eine ganze Schule von Verführerinnen binnen Kurzem eigens herangebildet haben würde. Er wußte nicht, daß es in der europäischen, sich eine christliche nennenden Gesellschaft dahin kommen würde, daß ein Mann von Ehre als der Gefoppte einer Frau gelte, wenn er sie nicht entehrte.

Damals liebte der Mann, um zu lieben; er war bereit, für eine Schöne, die er zweimal gesehen hatte, sein Leben zu wagen, eingedenk dessen, daß die nie gepflückten, nie entblätterten Blumen am lieblichsten duften. Er wäre beim Gedanken an die Vergnügungen gemeiner Wollust erröthet inmitten einer Gesellschaft, deren Galanterie darin bestand, den Eroberer zu hassen, seinem Zorn zu trotzen, den barbarischen Emporkömmling zu verspotten, welcher dem ichlaftrunkenen Europa den asiatischen Mechanismus seines feilen Bestechungssystems vergessen zu machen vermeint. Damals liebte der Mann, wo er sich zum Guten angespornt und durch Frömmigkeit gesegnet fand; seinen höchsten Stolz setzte er darein, Opfer zu bringen; zu großen Hoffnungen fühlte er sich begeistert durch das Mitgefühl der Frauen. Denn jegliche Zärtlichkeit der

Polin durchzittert das Mitgefühl. Dem hat sie Nichts zu sagen, den sie nicht zu bemitleiden vermag. Daher kommt es, daß Empfindungen, die sich anderwärts nur als Eitelkeit und Sinnlichkeit herausstellen, sich bei ihr in anderem Lichte zeigen: im Lichte einer Tugend, die, zu sicher ihrer selbst, um sich hinter die papiernen Barrikaden ihrer Prüderie zu verstecken, es verschmäht, eine rauhe Außenseite zu zeigen, und für den Enthusiasmus, den sie einflößt, empfänglich bleibt, wie für alle Gefühle, welche sie vor Gott und den Menschen kundgeben kann.

Fürwahr, ein unwiderstehlich anziehendes, verehrungswürdiges Wesen! Balzac verherrlichte es in der antithesenreichen Schilderung: „Tochter einer fremden Welt, Engel an Liebe, Dämon an Phantasie, Kind an Glauben, Greis an Erfahrung, Mann an Verstand, Weib an Gemüth, Riesin an Hoffnung, Mutter an Schmerz, Dichterin in ihren Träumen!“ [1])

Berlioz, dies Shakespeare'sche Genie, das alle Extreme erfaßte, mußte natürlich aus Chopin's Spiel und Musik alle die darin verschlossenen poetischen Zauber herausfühlen. Er nannte sie die „göttlichen Katzenschmeicheleien“ [2]) dieser halborientalischen Frauen, welche die des Occidentes nicht ahnen. Sie sind ja zu glücklich, um das schmerzliche Geheimnis derselben zu errathen. „Göttliche Katzenschmeicheleien“ in Wahrheit, großmüthig und geizig zu gleicher Zeit, geben sie das liebende Herz dem unsicheren Schwanken eines ruder- und steuerlosen Nachens preis. Mit ihnen werden die Männer von ihren Müttern gehätschelt, von ihren Schwestern geliebkost, von ihren Freundinnen, Bräuten und Göttinnen bestrickt. Durch diese „göttlichen Katzenschmeicheleien“ gewinnen die Heiligen sie zum Martyrium für ihr Vaterland. Man begreift wohl, daß im Vergleich zu ihnen die Koketterie anderer Frauen plump oder geschmacklos erscheint und daß die Polen mit gerechtem Stolz ausrufen: Niema iak polki. 'Nichts gleicht den Polinnen!' [3]).

1) Widmung von »Modeste Mignon«.

2) »Divines chatteries«.

3) Die ehemalige Gewohnheit, die Gesundheit der Frau, die man feierte, aus ihrem eigenen Schuh zu trinken, ist eine der originellsten Überlieferungen der enthusiastischen Galanterie der Polen.

Das Geheimnis dieser „göttlichen Katzenschmeicheleien" macht diese Frauen unantastbar, theurer als das Leben. Aus ihnen schuf die dichterische Phantasie Chateaubriand's während der schlaflosen Nächte seiner Jugend die Gestalt eines Dämons und einer Zauberin, als er in einer sechszehnjährigen Polin eine plötzliche Ähnlichkeit mit seiner unmöglichen Vision „einer unschuldigen und gefallenen Eva, die Nichts und Alles weiß, Jungfrau und Geliebte zugleich ist", entdeckte[1]). „Ein Gemisch von Odaliske und Walküre, ein weiblicher Chor, verschieden an Alter und Schönheit, eine wiederbelebte Sylphide . . . eine neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora"[2]. — Der Dichter bekennt, daß er, verfolgt von seinen Träumen, berauscht von der Erinnerung an diese Erscheinung, sie nicht wiederzusehen wagte. Er fühlte unbestimmt aber zweifellos, daß er in ihrer Gegenwart aufhöre, ein trauriger René zu sein, um nach ihrem Willen von ihr gemodelt und emporgehoben zu werden. Er war thöricht genug, sich vor dieser schwindelnden Höhe zu fürchten; denn die Chateaubriand's machen zwar Schule in der Litteratur, aber eine Nation machen sie nicht. Der Pole scheut keineswegs die Zauberin, seine Schwester, die „neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora". Er liebt und achtet sie, er stirbt für sie — und diese einem unvergänglichen Duft vergleichbare Liebe verhütet, daß der Schlaf der Nation zu einem ewigen werde. Um dieser Liebe willen erhält er sein Leben und bereitet somit die glorreiche Wiederauferstehung des Vaterlandes vor.

Es muß anerkannt werden, daß wenigstens Einem unter den Völkern das Verständnis für das unvergleichliche Frauenideal gegeben war, das jene schönen Verbannten verkörperten, die Alles zu erfreuen schien und die doch Nichts zu trösten vermochte. Dieses Volk waren die Franzosen. Sie allein sahen ein noch ungekanntes Ideal aus den Töchtern Polens hervorgehen, des Polens, das unter den Augen einer bürgerlichen Gesellschaft zum „bürgerlichen Tode" verurtheilt worden war, da die Weisheit der politischen

1 Mémoires d'outre-tombe. Ier vol. — Incantation.
2 Idem. 3e vol. — Atala.

Nestoren „das europäische Gleichgewicht“ dadurch zu sichern glaubte, daß sie die Völker wie „einen geographischen Begriff“ behandelte. Die übrigen Nationen ahnten nicht einmal, daß es etwas Bewundernswerthes gebe an den verführerischen Ballinlybiden, die am Abend so heiter lächelten, aber am Morgen schluchzend zu Füßen des Altars hingestreckt lagen, oder an den scheinbar so zerstreuten Reisenden, die, wenn sie die Schweiz durchstreiften, die Vorhänge ihres Wagens schlossen, damit der Anblick der Gebirgslandschaften nicht die Erinnerung an den unbegrenzten Horizont ihrer heimatlichen Ebenen verwische.

In Deutschland tadelte man sie als sorglose Hausfrauen, die mit den Größen des „Soll und Haben“ nicht zu rechnen verstanden. Daher die Voreingenommenheit gegen sie, deren ganzes Wünschen und Wollen doch darin gipfelte, ihre Habe zu verachten, um ihr Sein zu retten, indem sie Millionen ihres Vermögens der Konfiskation der habsüchtigen und brutalen Sieger preisgaben. Gegen sie, die schon als Kind den Vater sagen hörten: „Der Reichthum hat nur das Gute, daß er die Möglichkeit gewährt, Etwas zu opfern; er dient der Verbannung zum Piedestal!“ — In Italien verstand man nichts von jener Vereinigung geistiger Bildung, glühenden Wissensdrangs und männlicher Gelehrsamkeit mit den raschen, zuweilen konvulsivischen Bewegungen, wie die der Löwin, die in jedem sich rührenden Blatt eine Gefahr für ihre Jungen sieht. — Nachdem die Polinnen durch Dresden und Wien, Karlsbad und Ems gekommen waren, um in Paris die Erfüllung einer geheimen Hoffnung, in Rom Stärkung ihres Glaubens zu suchen, nirgend aber die erwartete theilnehmende Liebe fanden, gelangten sie weder nach London, noch nach Madrid. Sie dachten nicht mehr daran, an den Ufern der Themse oder unter den Nachkommen des Cid Sympathie oder mögliche Hilfe zu finden. Die Engländer waren zu kalt, die Spanier zu fern.

Die Dichter und Schriftsteller Frankreichs waren die Einzigen, die bemerkten, daß die Welt der Polinnen eine von der anderer Frauen verschiedene ist. Freilich erriethen sie nicht ihr Wiedergeburt. Sie verstanden nicht, daß, wenn man in diesem „weib-

lichen Chor, verschieden an Alter und Schönheit" bisweilen die geheime Anziehungskraft der Odaliske wiederzufinden glaubte, dies daher kam, weil sie wie ein auf einem Schlachtfeld gewonnener Schmuck erschien; daß, wenn man in ihr den Schattenriß einer Walküre wahrzunehmen meinte, es daher kam, weil sie den Strömen Blutes zu entsteigen schien, die seit einem Jahrhundert das Vaterland überfluteten. Die letzte Formel dieses Ideals in all ihrer Einfachheit begriffen sie eben nicht, diese Dichter und Schriftsteller. Sie vergegenwärtigten sich nicht ein besiegtes Volk, das, in Ketten gelegt und mit Füßen getreten, sich im Namen des christlichen Gefühls gegen solch' schreiende Ungerechtigkeit verwahrt. Worin findet das Gefühl eines Volkes seinen Ausdruck? Nicht in der Poesie und der Liebe? Und durch wen werden diese uns vermittelt? Nicht durch die Dichter und die Frauen? — Aber ob auch die Franzosen, zu sehr an das künstliche Formenwesen der Pariser Welt gewohnt, des rechten Verständnisses für Empfindungen entbehrten, deren herzzerreißende Töne Childe Harold von den Frauen Saragossas vernahm, als sie ihren Herd vergebens gegen den Fremden zu vertheidigen suchten; sie erlagen gleichwohl dem von diesen Frauen ausgehenden Zauber so völlig, daß sie ihnen eine nahezu übernatürliche Macht zuschrieben.

Ihre für Einzelheiten nur zu eindrucksfähige Einbildungskraft erhob sie übermäßig; sie übertrieb die Tragweite der Gegensätze und das Verwandlungsvermögen dieser Proteuse mit den Perlenzähnen und den schwarzen Augenbraunen. So machte sie aus ihnen ein unlösbares Räthsel und verstand nicht, statt sich in die Kleinlichkeiten der Analyse zu verlieren, eine große Synthese aufzubauen. In ihrer verblendeten Erregtheit glaubte die französische Poesie die Polin zu zeichnen, indem sie ihr allerhand erhabene aber unzusammenhängende Eigenschaften, wie eine Hand voll bunter aber ungefaßter Steine, ins Gesicht warf. Nichtsdestoweniger sind sie werthvoll diese Eigenschaften; denn ihr vielfarbiger Glanz, ihre unvernünftige Zusammenhanglosigkeit bezeugen auf das Beredteste die heftige Erregung, die die polnischen Frauen bei den französischen Dichtern hervorriefen, zu deren französischem Geist ihre französischen Eigen-

schaften wahlverwandt sprachen, obgleich man sie nur wahrhaft erkennt, wenn der Heldenmuth ihres Herzens zum Herzen spricht.

Die Polin von ehedem war, als die edle Gefährtin des sieghaften Helden, eine andere als die Polin von heute, der Trostengel des besiegten Helden, es ist. Der gegenwärtige Pole ist nicht verschiedener vom ehemaligen Polen als die moderne Polin von der der Vergangenheit. Sonst war sie vor Allem eine angesehene Patrizierin, die christlich gewordene römische Matrone. Jede Polin, mochte sie reich oder arm sein, am Hof oder in der Stadt leben, in Palästen oder auf dem Felde herrschen, war vornehme Frau. Sie war es mehr noch durch die Stellung, die ihr die Gesellschaft zuerkannte, als durch den Adel ihres Blutes und ihr Wappenschild. Zwar hielten die Gesetze das ganze schwache Geschlecht das in Folge harter Lebenserfahrungen so häufig das starke wird unter strenger Vormundschaft; selbst die „hohen und mächtigen Schloßherrinnen" mitinbegriffen, die man aus Unterwürfigkeit białogłowe Weißkopf nannte; denn die verheiratheten Frauen trugen das Haupt bedeckt und die Wangen von weißen, duftigen Spitzen eingerahmt — eine civilisirte, keusche und christliche Nachahmung des barbarischen muselmännischen Schleiers. Aber ihre gesetzliche Gebundenheit und Ohnmacht, der Sitten und Empfindungen ein Gegengewicht gaben, hob sie anstatt sie herabzusetzen, vielmehr empor, indem sie die Ruhe ihrer Seele bewahrte, die sie vom herben Kampf der Interessen unberührt ließ.

Sie konnten nicht selbständig über ihr Vermögen, ihren Willen verfügen; aber sie liefen auch keine Gefahr sich in dieser Beziehung fortreißen und täuschen zu lassen. Das war für sie ein Vortheil von unschätzbarem Werth, dessen Ausflüchte und Hilfsmittel sie sehr wohl kannten. Hatten sie nicht die Macht Übel zu thun, so entschädigten sie sich für diesen durch die Verhältnisse gebotenen Zustand beständiger Überwachung durch die fast unbegrenzte Macht, welche sie im Privatleben behaupteten. Hier entfalteten sie all ihre trefflichen Eigenschaften. Die ganze Würde des Familien-, die ganze Annehmlichkeit des häuslichen Lebens war ihnen anvertraut. Hier herrschten sie unumschränkt und verbreiteten aus diesem engen Kreise

heraus ihren frommen und friedlichen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten. Von frühester Jugend an waren sie ja die Gefährtinnen ihres Vaters, der sie in seine Bestrebungen und Sorgen in die Schwierigkeiten und Glorie der res publica einweihte; sie waren die ersten Vertrauten ihrer Brüder, oft lebenslang deren beste Freundinnen. Sie wurden für ihren Gatten, für ihre Söhne verschwiegene, treue, scharfsinnige, entschlossene Berather. Die Geschichte Polens und seiner alten Sitten stellt uns den Typus dieser muthigen und klugen Frauen dar, von denen uns England im Jahre 1683 ein glänzendes Beispiel lieferte, als Lord Russel in einem Prozeß, wo sein Kopf auf dem Spiele stand, keinen andern Advokaten als seine Gattin begehrte.

Ohne diesen antiken Typus, der ernst und sanft, doch nie trocken und eckig, innig fromm, doch niemals bigott und langweilig, freidenkend und großsinnig, aber nie krankhaft eitel ist, wäre die echte moderne Polin nicht das geworden, was sie ist. Sie fügte dem feierlich gemessenen Ideal des Großvaters noch die französische Anmuth und Lebhaftigkeit hinzu, die sie bereitwillig angenommen hatte, als das unwiderstehlich Anziehende der Versailler Sitten nachdem es in Deutschland Eingang gefunden, auch an die Weichsel kam. Wahrlich, eine verhängnisvolle Errungenschaft; denn man kann sagen: Voltaire und die Regentschaft untergruben Polen und wurden die Urheber seines Untergangs. Als sie ihre männlichen Tugenden verloren, die, wie Montesquieu sagt, die Stütze der freien Staaten sind, und die thatsächlich acht Jahrhunderte lang die Stütze Polens gewesen waren, verloren die Polen ihr Vaterland.

Die Polinnen, fester im Glauben, minder des Geldes bedürftig, dessen Werth sie nicht kannten, da sie nicht damit umzugehen gewohnt waren, durch einen angeborenen instinktiven Abscheu vor allem Unreinen weniger der Unsittlichkeit zugänglich, widerstanden besser der tödtlichen Ansteckung des achtzehnten Jahrhunderts. Ihre Religion, ihre Tugenden, ihre Begeisterung und Hoffnung schufen in ihnen den geheiligten Gährungsstoff, der die Wiederauferstehung ihres geliebten Vaterlandes herbeiführen wird. Das fühlen die Männer und bringen die gebührende Verehrung den großen Seelen

dar, deren jede auszurufen scheint: „Nichts, nichts hat mehr Werth für mich!“ bis endlich der Himmel, bestürmt durch ihr Flehen, ihnen den Vollbestand ihres ursprünglichen Typus und damit ihr Vaterland zurückgegeben haben wird.

Polens Dichter haben nicht Andern die Ehre überlassen, das Ideal ihrer Landsmänninnen in leuchtenden Farben hinzustellen. Alle haben es besungen und gefeiert; Alle kannten seine Geheimnisse und bebten in stiller Seligkeit vor seinen Freuden, sammelten pietätvoll seine Thränen. Begegnet man in der Geschichte und Litteratur der „vergangenen Tage“ Zygmuntowskie czasy auf Schritt und Tritt der antiken Matrone dieses kriegerischen Adels, wie dem Abdruck einer schönen Kamee, im Goldsand eines Flusses, über den die Fluten der Zeit dahinrauschen, so malt die moderne Dichtung das Ideal der gegenwärtigen Polin rührender, als es je ein liebender Dichter geträumt. In erster Reihe treten die epische, königliche Figur Grażyna's, das edle Profil der einsamen heimlichen Braut Wallenrod's, die Rose der Dziady, die Sophie des Pan Tadeusz hervor. Von welch reizenden und rührenden Köpfen sehen wir sie umgeben! Wir begegnen ihnen auf jedem Schritt inmitten rosenumsäumter Pfade, wie sie die Dichter des Landes schildern, deren Wort übereinstimmt mit dem des Propheten: wieszcz! In den von den Romantikern geschilderten Fruchtgärten voll blühender Kirschbäume, den Eichenhainen voll summender Bienenschwärme, den duftenden Blumengärten und prächtigen Gemächern, wo die rothe Granate, der weiße Kaktus, die Trauben Perus und die Lianen Brasiliens blühen, gewahrt man jeden Augenblick einen Kopf à la Palma Vecchio. Die Purpurlichter der untergehenden Sonne beleuchten einen reichen Haarwuchs, der sich von wolkigem Hintergrund abhebt und mit seinem blonden Heiligenschein Züge einrahmt, in denen sich die Vorahnung dereinstiger Schmerzen noch hinter einem muthwilligen Lächeln verbirgt[1].

1) Da es unthunlich ist, zu lange Gedichte oder zu kurze Fragmente an dieser Stelle anzuführen, fügen wir für die schönen Landsmänninnen Chopin's einige Strophen vertrauten Klanges bei, die als unübersetzbar gelten, die aber mit feinem, gefühlvollen Pinsel den allgemeinen Charakter derer malen, die in jenen mittleren

Man muß, wir sagten es schon, die Landsleute Chopin's wohl näher kennen, um die Empfindungen zu verstehen, von denen seine

---

Regionen leben, wo sich die zerstreuten Strahlen des Nationaltrans, wenn nicht am glänzendsten, so doch am eigentlichsten concentriren.

Bo i cóż to tam za żywość
Młodych Polek i uroda!
Tam wstyd szczery, tam poczciwość,
Tam po Bogu dusza młoda!

. . . . . .

Myśl ich cicho w życiu świeci,
Pełne życia, jak nadzieje;
Lubią pieśni, tańce, dzieci,
Wiosnę, kwiaty, stare dzieje . .
Gdy wesołe, istne trzpiotki,
I wiewiórki i szczebiotki!
Lecz gdy w smutku myśl zagrzebie,
W dwszas Polka taka rzewna,
Iż uwierzysz, że jéj krewna
Najsmutniejsza z gwiazd na niebie!
Choć człek duszy jéj nie zwadał,
W kole serca tak tam prawo,
Tak roszkosznie i tak łzawo,
Jakbyś grzechy wyspowiadał.
A gdy uśmiech łze pokryje:
I dla ciebie serce bije:
To cię dojmie tak do żywa,
Iż to cudne, cudne dziwa,
Że się serce nie rozpłynie,
Że od szczęścia człek nie zginie!
Zda się, że to żyjesz społem
Z rajskiém dzieckiém czy z aniołem.
Lecz to szczęście nie tak tanie,
Przeboleje dusza młoda;
Jednak lat łez nie szkoda,
Boć raz w życiu to kochanie!
A jak ci się która poda,
Z całej duszy i statecznie,
To już twoją będzwie wiecznie,
I w ład pójdzie ci z nią życie,
Bo twéj duszy nie wyziębi.
Ona sercem pojmie skrycie,
Co myśl wieku dźwiga w głębi,
Co się w czasie zrywa, waży,
To w rumieńcu na jéj twarzy,
Jak w zwierciedle się odbije,
Bo w tém łonie przyszłość żyje!

Mazurken und viele andere seiner Kompositionen durchtränkt sind. Sie alle fast sind erfüllt von dem gleichen poetischen Liebesduft, der über seinen »Preludes«, seinen »Nocturnes«, seinen »Impromptus« schwebt. In denselben spiegeln sich alle Phasen der Leidenschaft reiner und vergeistigter Seelen wieder: das reizende Spiel unbewußter Koketterie, heimliche, kaum bemerkbare Liebesregungen, launische Phantasiegebilde, kurze, kaum geboren, schon ersterbende Wonnen, schwarze Trauerrosen, oder Winterrosen, weiß wie der sie umgebende Schnee, deren Duft selbst traurig stimmt, da der leiseste Lufthauch sie entblättert; Funken ohne Wiederschein, durch weltliche Eitelkeit entzündet, gleich dem Glanz faulen Holzes, das nur in der Dunkelheit leuchtet; Freuden ohne Vergangenheit und Zukunft, nur einer Zufallsbegegnung, wie der glücklichen Vereinigung zwei entfernter Gestirne, entsprungen; Täuschungen, abenteuerliche Neigungen, seltsam wie der Geschmack halbreifer Früchte, die uns behagen, während sie die Zähne stumpf machen — Gefühlsregungen, deren Stufenleiter unendlich ist und die durch die angeborene Erhabenheit, Schönheit und Vornehmheit derer, die sie empfinden, sich zu wahrer Poesie entfalten, wenn einer der in raschen Arpeggien nur hingehauchten Accorde plötzlich sich zu einem feierlichen Thema gestaltet, dessen feurige und kühne Modulationen von einer ewig währenden Leidenschaft zu reden scheinen.

In den zahlreichen Mazurken Chopins herrscht eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Motive und Eindrücke. In einzelnen glauben wir das Rasseln der Sporen zu vernehmen; in der Mehrzahl aber unterscheiden wir das leise Rauschen von Tüll und Gaze unter dem leichten Wehen des Tanzes, das Geräusch der Fächer, das Geklirr von Gold und Steinen. Einige scheinen das mit Bangigkeit gemischte Vergnügen eines Balles am Vorabend eines Angriffs zu malen. Aus dem Rhythmus des Tanzes hört man die Trennungsseufzer heraus, deren Thränen sich hinter der Lust verbergen. Andere scheinen die Angst und geheimen Sorgen zu offenbaren, die selbst das heitere Festgeräusch nicht zu betäuben vermag. Zuweilen tönen unterdrückte Schrecken wieder, Befürchtungen und Ahnungen kämpfender und überdauernder Liebe, die, von Eifersucht

verzehrt, sich besiegt sieht, doch nur bemitleidet, wo sie zu fluchen verschmäht. Dann ist es ein Wirbel, ein Delirium, das eine athemlose Melodie durchzieht, unterbrochen, wie der Schlag eines übervollen und vor Liebe brechenden Herzens. Weiterhin klingen ferne Fanfaren, wie Erinnerungen einer ruhmreichen Vergangenheit wieder. Anderwärts ist der Rhythmus so unbestimmt, so schwebend, wie das Gefühl, mit welchem zwei Liebende einen Stern betrachten, der einsam aufging droben am Firmament.

IV.

Wir sprachen zunächst vom Komponisten und seinen Werken. Unsterbliche Gefühle klingen in ihnen wieder. Bald siegend, bald besiegt rang hier sein Genius im Kampf mit dem Schmerze — dies furchtbare Element der Wirklichkeit, dessen Versöhnung mit dem Himmel eine Mission der Kunst ist. Alle Erinnerungen seiner Jugend, alle Entzückungen seines Herzens, alle Aufwallungen seiner stillen Leidenschaftlichkeit erscheinen darin gesammelt wie Thränen in einem Thränenkrug und die Schranken unsrer, im Vergleich zu den seinen matteren, Empfindungen und Wahrnehmungen überschreitend, drang er ins Bereich der Dryaden, Oreaden, Nymphen und Oceaniden ein. Noch bliebe uns nun übrig, Chopin als ausführenden Künstler zu betrachten, besäßen wir den traurigen Muth dazu, vermöchten wir es, Empfindungen, die mit unseren innersten Erinnerungen verwoben sind, aus der Grabestiefe unsres Herzens hervorzurufen, um ihr Leichentuch mit den geziemenden Farben zu schmücken.

Wir fühlen nicht die müßige Neigung hierzu, denn welches könnte der Erfolg unserer Bemühungen sein? Gelänge es wohl, denen, die ihn nicht gehört, den Zauber einer unaussprechlichen Poesie begreiflich zu machen? Einen Zauber, fein und durchdringend wie der exotische Duft der Verbena und Calla aethiopica, der sich nur in menschenleeren Räumen verbreitet, als schrecke er zusammen vor der lauten Menge, inmitten deren die verdichtete Luft nur noch

den lebhaften Geruch vollblühender Tuberosen, oder brennender Harze bewahrt.

Chopin hatte in seiner Einbildungskraft und in seinem Talent Etwas, was, durch die Reinheit seiner Ausdrucksweise, durch seinen vertrauten Umgang mit der »fée aux miettes« und dem »lutin d'Argail«, durch seine Begegnungen mit „Seraphine" und „Diana", die ihm ihre vertraulichsten Klagen, ihre unausgesprochensten Träume ins Ohr raunten, an den Stil Nodier's erinnerte, dessen Werke man oftmals auf seinem Schreibtisch liegen sah. In der Mehrzahl seiner Walzer, Balladen, Scherzos ruht die Erinnerung an irgend welches flüchtige Gedicht festgebannt, zu der ihn eine dieser flüchtigen Erscheinungen begeisterte. Er idealisirt sie bisweilen derart, leiht ihnen eine so zarte, zerbrechliche Gestalt, daß sie nicht mehr unserer Natur anzugehören, sondern sich vielmehr der Feenwelt anzunähern scheinen und uns die Geheimnisse der Undinen, der Titanias, der Ariels, der Königinnen Mab, der mächtigen und launischen Oberone, aller Genien der Luft, des Wassers und des Feuers enthüllen, die kaum minder als die Sterblichen bittere Täuschungen und unerträglichen Sorgen unterworfen sind.

Fühlte sich Chopin von derartigen Eingebungen erfaßt, so nahm sein Spiel einen eigenthümlichen Charakter an, welchem Genre im Übrigen auch das von ihm ausgeführte Musikstück angehören mochte, ob der Tanzmusik oder der träumerischen, ob den Mazurken oder Nocturnes, Präludien oder Scherzos, Walzern oder Tarantellen, Etüden oder Balladen. Allem gab er eine eigenartige Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen mehr vibrirenden Pulsschlag, der das Materielle nahezu abgestreift hatte und mehr auf das Innerste des Hörers denn auf seine Sinne zu wirken schien. Bald glaubt man das Getrippel einer neckisch verliebten Peri zu vernehmen, bald hört man sammtartige, in ihrem Farbenschillern an das Kleid des Salamanders erinnernde Modulationen; bald wiederum Töne tiefer Entmuthigung, wie wenn die armen Seelen umsonst auf barmherzige Gebete hoffen, deren sie zu ihrer endlichen Erlösung bedürfen. Zu andern Malen hauchten seine Finger eine so düstere Trostlosigkeit aus, daß man meinte, Byron's Jacopo Foscari wieder aufleben

und die Verzweiflung dessen vor sich zu sehen, der, aus Liebe zum Vaterland sterbend, den Tod der Verbannung vorzog, da er es nicht zu ertragen vermochte, Venezia la bella zu verlassen[1].

Bisweilen überließ sich Chopin auch burlesken Phantasien. Er beschwor gern eine Scene à la Jacques Callot herauf, voll phantastisch umherspringender, lachender und gesichterschneidender Figuren und musikalischer Späße, die von Geist und englischem humour sprühten wie ein Feuer von grünem Reisig. In der fünften Etüde wurde uns eine dieser pikanten Improvisationen aufbewahrt, wo ausschließlich die schwarzen Tasten des Klaviers berührt werden, wie die Heiterkeit Chopin's nur die obersten Tasten des Geistes berührte. Stets dem feinsten Geschmack huldigend, schrak er zurück vor gemeiner Lustigkeit, grobem Gelächter, gleichwie gewisse sensitive Naturen vor dem Anblick garstiger Thiere scheu und widerwillig zurückweichen.

1 Das E-Moll-Nocturne Op. 72 vergegenwärtigt die zarten, durchgeistigten Empfindungen, die Chopin mit leidenschaftlicher Vorliebe wiedergab. Wir können uns das Vergnügen nicht versagen, diejenigen, die sie verstehen, mit den Versen bekannt zu machen, zu welchen die schöne Gräfin Gielecka, geborene Gräfin Branicka, durch dieses Stück begeistert wurde:

Kołysze z wolna, jakby fale morza,
Nóty dzwiecznemi, pełnemi uroku
Rozjaśnia blaskiem jakby życia zorza
Która witamy, czasem ze łzą w oku.
Dalej, uderza nas walki przeczucie;
Ton, coraz głośniéj rozlega się w górę
Pełen, ponury, objawia w swéj nócie
Światłoś ukrytą za posępną chmurę.
Strony tak silne, jakby kute w stali,
Załosnym jękiem, w duszy naszej dzwonią:
Mówią o bolu, co nam serce pali,
Lecz co zostawia duszę nieskażoną! . . .
Poźniéj, podobny do woni wspomnienia
Znów zakołysać czasem nas powraca.
Z urokiem igra; kołysząc cerpienia,
Swoim promykiem jeszcze nas oziaca.
Nareszie, jako cicha na dnie woda,
Spokój głęboki znót toni się wznosi,
Jak serce, które o nie już nie prosi.
Lecz kwiatów życia, szkoda ... mówi ... szkoda! ...

In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder athemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu errathen, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf- und abwogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er Tempo rubato benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend, wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt.

Da indeß diese Bezeichnung dem, der sie kannte, Nichts lehrte und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, Nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu errathen. Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigenthümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte. Er schien bedacht, diese Vortragsart auf seine zahlreichen Schüler und namentlich auf seine Landsleute zu übertragen, denen er vor Andern den Hauch seiner Begeisterung mitzutheilen wünschte. Diese und zumal seine Landsmänninnen erfaßten sie mit der Gewandtheit, die ihnen für alle Gegenstände poetischer Empfindung eigen ist. Ein ihnen angebornes Verständnis für seine Gedanken befähigte sie, allen Schwankungen im Wogenspiel seiner Stimmungen zu folgen.

Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf, die, gleich einem Meer von Blei, nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen

Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, in der das flüssige Metall plötzlich zu dem ihm vorgeschriebenen Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo Alle darauf vorbereitet waren ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeinthor der glücklichen Träume gelangt, das diamantene, in tausend buntfarbigen Feuern strahlende Pfeiler umgeben. Es gewährte ihm Vergnügen, dieses Thor zu übersteigen, zu dem der Genius den geheimen Schlüssel bewahrt und über dem sich eine Kuppel wölbt, in der alle Strahlen des Prismas mit einem jener täuschenden Lichter spielen wie das des mexikanischen Opals, dessen kaleidoskopische Lichtcentren sich in einem olivenfarbenen Nebel verstecken, der sie wechselnd verhüllt und entschleiert. Durch dieses Thor öffnete er den Zugang in eine Welt, wo Alles holdes Wunder, ungeahnteste Überraschung, lebendig gewordener Traum erscheint. Aber man muß zu den Eingeweihten gehören, um diese Schwelle überschreiten zu können!

Chopin flüchtete sich gern in diese Traumregionen, in die er nur auserlesene Freunde einführte. Ihm galten sie mehr als die rauhen Schlachtfelder seiner Kunst, wo man zuweilen in die Hände eines unvermutheten Siegers, eines thörichten und prahlerischen Eroberers fällt, dessen Herrschaft zwar nur einen Tag lang währt, für den aber dieser eine Tag hinreicht, um ein Beet von Lilien und Asphodelien niederzumähen, um den Zugang zum geheiligten Hain Apollo's zu verhindern. Während dieses Tages fühlt sich der „glückliche Soldat“ zwar den Königen ebenbürtig; aber nur den Königen der Erde — und genügte dies wohl der Einbildungskraft, die mit den Gottheiten der Lüfte verkehrt und mit den Geistern, die in Wipfeln und Gipfeln wohnen?

Auf diesem Boden ist man überdies den Launen einer Mode des Kramladens, der Reklame, der Kameraderie, der Zweideutigkeit und zweifelhaften Geburt anheimgegeben. Ist aber schon die Mode als ehrlich Geborene, als Standesperson immer eine thörichte Göttin,

wie vielmehr eine Mode ohne anerkannte Eltern! Fein organisirte Künstlernaturen werden sicherlich einen nur zu natürlichen Widerwillen dagegen empfinden, sich Körper an Körper mit einem jener als Kunstprinzen verkleideten Jahrmarktsherkulesse zu messen, welche dem Virtuosen von Geblüt auf seinem Wege auflauern, wie ein Dorftölpel, der den auf edle Abenteuer ausgehenden bewaffneten Kavalier mit Stockschlägen zu überfallen bereit ist. Gleichwohl würden sie sich im Kampfe gegen einen so armseligen Gegner vielleicht weniger erniedrigt finden als durch die Nadelstiche einer feilen, handeltreibenden, industriellen Mode, der frechen Courtisane, die sich erdreistet, den Olymp mit den Sitten des Salons belehren zu wollen. Sie möchte, die Wahnwitzige, sich selbst aus der Schale der Hebe sättigen, die, bei ihrer Annäherung erröthend, bald Venus, bald Minerva um Hilfe anruft, um sie mit ihrem Blitzstrahl zu treffen. Doch vergebens! Weder streift ihr die höchste Schönheit die marktschreierische Schminke ab, noch entreißt ihr die mit voller Rüstung geschmückte Weisheit den Narrenstab, aus dem sie sich ein getheertes Strohscepter gemacht. In dieser Noth bleibt der Göttin der Unsterblichkeit kein anderer Ausweg als sich von dem Eindringling aus niederer Sphäre unwillig abzukehren. Und das thut sie. Da sieht man die Schönheitsmittel sich denn alsbald ablösen von den aufgeblasenen, gemeinen Wangen, die Runzeln hervortreten und — verjagt ist die zahnlose Alte, noch ehe sie Zeit hatte sich verlassen zu finden.

Chopin genoß fast täglich das zwar nicht sonderlich dramatische, aber zuweilen bis zum Possenhaften komische Schauspiel des Mißgeschickes irgend eines Schützlings dieser schleichhändlerischen Mode, obwohl zu seiner Zeit die Dreistigkeit der „Unternehmer künstlerischer Reputationen", der Elefantenführer mehr oder minder merkwürdiger, oder künstlicher Thiere — wie „des einzigen Produktes von Karpfen und Kaninchen" — noch weit entfernt war von der schamlosen Frechheit und der unglaublichen Verbreitung, die sie mittlerweile angenommen hat. Doch mochte auch die Kunst noch in der Kindheit liegen, die Spekulation wagte sich schon so weit heraus auf das den Musen vorbehaltene Gebiet, daß er, der ausschließlich mit ihnen verkehrte,

der nächst dem verlorenen Vaterland nur sie liebte, sich nur bei ihnen über den Verlust dieses Vaterlandes tröstete, gleichsam von Furcht vor dieser gewaltigen Teufelin erfaßt wurde. Unter dem Eindruck des Widerwillens, den sie ihm einflößte, äußerte der Tondichter eines Tages zu einem ihm befreundeten Künstler, den man seitdem oftmals hörte: „Ich eigene mich nicht dazu, Koncerte zu geben; die Menge schüchtert mich ein, ihr rascher Athem erstickt, ihre neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber du bist dazu berufen; denn wenn du dein Publikum nicht gewinnst, bist du im Stande, es dir zu unterwerfen."

Indeß auch abgesehen von der Konkurrenz mit Künstlern, welche keine Künstler sind, mit Virtuosen, die auf den Saiten ihrer Violine, ihrer Harfe oder ihres Pianos tanzen, fühlte Chopin sich unbehaglich vor dem „großen Publikum", diesem Publikum von Unbekannten, von dem man nicht zehn Minuten vorher weiß, ob man es gewinnen oder unterwerfen muß; ob man es, kraft dem unwiderstehlichen Magnet der Kunst, emporreißen soll in Höhen, deren verdünnte Luft die gesunde und reine Lunge erweitert, oder ob man vielmehr die Zuhörer, die voll kleinlichen Tadelbedürfnisses herbeikamen, durch seine gigantischen, frohlockenden Offenbarungen betäuben soll. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Konceritthätigkeit weniger Chopin's physische Organisation ermüdete, als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein. Ungeachtet eines sehr entschiedenen Bewußtseins seiner angeborenen Überlegenheit (wie es Allen zu eigen ist, welche dieselbe auf Höchste entwickeln und zur Geltung bringen) entbehrte der polnische Pianist doch zu sehr des entsprechenden verständnisvollen Echos von außen, um sich dem sicheren Gefühl überlassen zu können, daß er nach seinem vollen Werth gewürdigt werde. Er hatte vom Beifall der Menge genug gesehen, um dieses zuweilen intuitive, zuweilen offen und edel empfindende, öfter noch launische, starrsinnige, halb wilde und dumme vielköpfige Ungeheuer zu kennen, welches das bunte Glaswerk, das man ihm zuwirft, verschlingt und die kostbarsten Kleinodien nicht beachtet, welches sich über Kleinigkeiten ereifert und

sich durch die fadesten Schmeicheleien bethören läßt. Doch seltsam genug! Chopin kannte es nur zu gut, er verabscheute es und bedurfte nichtsdestoweniger doch seiner! Er vergaß das ihm innewohnende wilde Element über den ihm sympathischen naiven Regungen nach Art eines Kindes, das bei der Erzählung von erdichtetem Leiden und Entzücken weint und sich von ganzer Seele begeistert.

Je mehr „dieser Feinfühlige", dieser Epikuräer des Spiritualismus, der Gewohnheit entsagte, das „große Publikum" zu bändigen und ihm Trotz zu bieten, desto mehr Furcht flößte ihm dasselbe ein. Nicht um die Welt hätte er vor ihm eine Niederlage erleben mögen bei einem jener Kämpfe, wo der Künstler, gleich einem tapfern Kämpen im Turnier, Herausforderung und Handschuh Jedwedem zuwirft, der ihm die Schönheit und den Vorrang seiner Dame — das ist seiner Kunst — streitig macht. Er sagte sich vermuthlich und sicher mit Recht, daß er auch als ein in weitesten Kreisen bewunderter Sieger nicht mehr geliebt und gewürdigt werden konnte, als er es bereits in jenem engen Kreise war, der sein „kleines Publikum" bildete. Und er fragte sich vielleicht nicht mit Unrecht — denn so unsicher sind eben die Meinungen, so wankelmüthig die Neigungen der Menschen — ob er, erführe er eine Niederlage, nicht an der Liebe und Schätzung seiner eifrigsten Bewunderer Einbuße erleiden würde? La Fontaine sagt sehr richtig: „Die Feinfühligen sind unglücklich!"

Sich somit der Bedürfnisse bewußt, die die Natur seiner Begabung mit sich brachte, spielte er nur selten öffentlich. Außer einigen Erstlingskoncerten im Jahre 1831, in denen er sich in Wien und München hören ließ, gab er nur noch einige wenige in Paris und London. Schon aus Rücksicht auf seine Gesundheit vermochte er nicht viel zu reisen. Wiederholt erlitt er sehr gefährliche Krankheitsanfälle, in deren Folge er schwächlich blieb und der größten Vorsicht bedurfte; doch ward ihm dessenungeachtet noch manches Jahr der Frist und wieder erstarkender relativer Kraft geschenkt. Allerdings gestattete ihm seine Gesundheit nicht, sich an allen Höfen, in allen Hauptstädten Europas, von Lissabon bis St. Petersburg,

bekannt zu machen, sich in Universitäts- und Fabrikstädten aufzuhalten, wie einer seiner Freunde, dessen einsilbiger Name der Kaiserin von Rußland, als sie ihn eines Tages auf den Straßenanzeigen in Teschen bemerkte, den lächelnden Ausruf entlockte: „Wie, ein so großer Name in einem so kleinen Ort?" — Doch würde Chopin's Befinden ihn wenigstens nicht verhindert haben, sich da, wo er sich aufhielt, öfter hören zu lassen. Seine zarte Konstitution war eben weniger ein Grund als ein Vorwand zur Verzichtleistung, um immer erneuten Fragen und Aufforderungen aus dem Weg zu gehen.

Warum sollen wir es nicht bekennen? Bekümmerte es Chopin, daß er an jenen öffentlichen und feierlichen Künstlerwettkämpfen nicht Theil nahm, wo des Volkes Jubelruf den Triumphator grüßt; bedrückte es ihn, daß er sich von ihnen ausgeschlossen sah, so geschah dies darum, weil er das, was er besaß, nicht hoch genug anschlug, um über das, was er nicht besaß, heiter hinweg zu gehen. Obgleich durch das „große Publikum" eingeschüchtert, bemerkte er wohl, daß dieses, indem es sein eigenes Urtheil ernsthaft nahm, auch Andere zwang, es also zu nehmen; während das „kleine Publikum", die Salonwelt, sich als ein Richter bezeugt, der damit anfängt, seine eigene Autorität nicht anzuerkennen, der heute seinen Göttern Weihrauch streut und sie morgen verleugnet. Die Excentricitäten des Genies fürchtet es, vor den Kühnheiten einer großen überlegenen Individualität, einer großen Seele zieht es sich zurück, da es sich nicht sicher genug fühlt, um diejenigen herauszuerkennen, welche hierzu durch das innere Gebot einer Inspiration berechtigt sind, die ihren eigenen Weg geht und dabei ohne Zögern Alle zurückstößt, welche nur kleinen Leidenschaften fröhnen und unter dem leeren Anschein der Außerordentlichkeit kein höheres Ziel anstreben als Gelderwerb und eine behäbige Versorgung für die Zukunft.

Die Salonwelt unterscheidet diese so verschiedenen, einander völlig antipodisch gegenüberstehenden Persönlichkeiten nicht, weil sie sich nicht die Mühe nimmt, selbständig zu urtheilen, ohne die Vormundschaft des Feuilletonisten, der, wie der Gewissensrath die religiösen Meinungen, die künstlerischen Meinungen dirigirt. Sie unterscheidet die mächtige Bewegung, den Sturm und Drang der

Gefühle, mit dem Jene den Ossa auf den Pelion thürmen, um zu den Sternen emporzusteigen, nicht von den Äußerungen niedriger Eigenliebe, egoistischer Selbstgefälligkeit und verächtlicher Wohldienerei, die dem vornehmen Laster der unmoralischen Mode, der herrschenden Sittenlosigkeit huldigt. Sie unterscheidet die Einfachheit großer Gedanken, die keiner gesuchten „Effekte" bedürfen, nicht von den verjährten Konventionalitäten eines Stils, der seine Zeit erfüllt hat und über den nun die alten Weiber das Wächteramt führen, in Ermangelung eines verständnisvollen Auges, das den unaufhörlichen Wandlungen der Kunst zu folgen versteht.

Um sich die Sorge zu sparen, die Gedanken und Empfindungen des Künstlers, dessen Stern am Firmament der Kunst aufzugehen scheint, mit Sachkenntnis zu würdigen; um der Mühe zu entgehen, es mit der Kunst ernst zu nehmen, damit man die Versprechungen, welche die jungen Leute mit sich bringen, und die Eigenschaften, welche sie zur Verwirklichung derselben befähigen, mit einigem Verständnis zu beurtheilen vermöge, unterstützt, oder vielmehr protegirt man in den Salons hartnäckig nur die schmeichlerische Mittelmäßigkeit. Von ihr hat man ja keine in Verlegenheit setzende Neuerung, keine Genialität zu gewärtigen: sie darf man von oben herab behandeln, sie nach Belieben auch mißhandeln, da man hier weder einen lästigen Mangel, noch einen unauslöschlichen Glanz zu fürchten braucht.

Dies vielgepriesene „kleine Publikum" hat wohl die Macht, einen Ruf in Umlauf zu setzen: doch ein solcher Ruf von vielleicht berauschendem Zauber hat nicht mehr Realität denn eine Stunde des Rausches, wie ihn der moussirende Wein erzeugt, welchen man in Cachemir aus Rosen- und Nelkenblättern bereitet. Ein solcher Ruf ist ein ephemeres, armseliges Ding, ohne Dauer, ohne wirkliches Leben, immer bereit sich zu verflüchtigen, da er den Grund seines Daseins nicht kennt und oft auch thatsächlich eines solchen entbehrt. Das „große Publikum" dagegen, das häufig auch nicht weiß, wie und warum es sich ergriffen, durchschauert, elektrisirt, „gepackt" — wie der entzückte Plebejer sagt — fühlt, schließt wenigstens die „Leute vom Handwerk" ein, welche wissen, was sie sagen und warum sie es sagen, so lange die Tarantel des Neides sie nicht gestochen hat

und sie, wie die böse Fee in Perrault's Märchen, nicht bei jedem Worte die Schlangen und Kröten der Lüge ausspucken, statt der feinen Perlen und duftenden Blumen der Wahrheit, wie dies die edle Frau Justitia gebieten würde.

Nicht ohne geheime Betrübnis schien Chopin sich oftmals zu fragen, bis zu welchem Grad die Elite der Gesellschaft ihm durch ihre diskreten Beifallsbezeigungen die Menge und Massen ersetzte, von denen er sich freiwillig abkehrte? Wer in seinem Antlitz zu lesen wußte, konnte errathen, wie häufig er bemerkte, daß unter all den schönen, wohlfrisirten Herren, unter all den schönen parfümirten und geschmückten Damen ihn Keines verstand. Und war er nicht noch viel weniger dessen sicher, ob die geringe Zahl derer, die ihn verstanden, ihn auch recht verstand? Ein Mißbehagen bemächtigte sich in Folge dessen seiner, das ihm selbst, mindestens nach seiner wahren Quelle, vielleicht unklar blieb, aber heimlich an ihm nagte. Fast verletzt sah man ihn durch Lobpreisungen, die hohl oder falsch an sein Ohr klangen. Da die, welche er mit Recht beanspruchen durfte, ihm nicht in reicher Fülle zuströmten, war er geneigt, vereinzelte Huldigungen beleidigend zu finden, wenn sie, nicht vom rechten Verständnis getragen, den wesentlichen Punkt nur durch Zufall berührten: was der feine Blick des Künstlers selbst unter den Spitzen des feuchten Taschentuches und unter den koketten rhythmischen Bewegungen des Fächers zu unterscheiden wußte.

Aus den höflichen Phrasen, mit denen er, gleich vergoldetem aber lästigem Staub, häufig die Komplimente abschüttelte, die ihm so unnatürlich erschienen wie die auf Draht gebundenen Blumen der Bouquets, welche die hübschen Hände nur mühsam umfaßten, konnte man mit geringem Scharfsinn erkennen, daß ihn weder Quantität noch Qualität des empfangenen Beifalls befriedigten. Er zog demgemäß vor, in der ruhigen Einsamkeit seiner inneren Betrachtungen, seiner poetischen Phantasien und Träume ungestört zu sein. Viel zu bewandert in Witz und Spott, selbst ein zu geistreicher Spötter, um dem Sarkasmus eine Blöße zu bieten, gab er sich nicht etwa als verkanntes Genie. Unter scheinbarer Befriedigung und liebenswürdiger Freundlichkeit verbarg er die Wunde, die seinem berechtigten

Stolze geschlagen worden war, so völlig, daß man deren Existenz kaum bemerkte. Nicht mit Unrecht dürfte man jedoch die sich allmählich steigernde Seltenheit der Gelegenheiten, bei denen er sich zum Spielen bewegen ließ, mehr noch dem Wunsche beimessen, Huldigungen zu fliehen, die ihm nicht den schuldigen Tribut eintrugen, als seiner zunehmenden Körperschwäche, die ja durch sein andauerndes häusliches Spiel, wie durch die Unterrichtsstunden, die er beständig ertheilte, auf nicht minder harte Proben gestellt wurde.

Zu bedauern ist es, wenn die zweifellosen Vortheile, die für den Künstler daraus erwachsen sollten, daß er nur ein gewähltes Publikum kultivirt, solchergestal: durch den zu sparsamen Ausdruck der Sympathien des Letzteren und den vollständigen Mangel eines wahren Verständnisses für das Wesen des Schönen an sich, wie für die Mittel, die dasselbe offenbaren und somit die Kunst ausmachen, vermindert werden. Die Werthschätzung des Salons ist nur ein „ewiges Ungefähr", wie Sainte-Beave in einem seiner von witzigen Einfällen übersprudelnden Feuilletons sagt, die an jedem Montag seine Leser ergötzten. Die feine Welt sucht, da sie keine Wurzel in vorhergegangener Erkenntnis, keinen Halt und keine Zukunft in einer aufrichtigen und dauernden Theilnahme hat, nur oberflächliche Eindrücke, so flüchtiger Natur, daß man sie mehr physische als moralische nennen kann. Zu beschäftigt mit den kleinen Tagesinteressen, mit politischen Vorkommnissen, den Erfolgen hübscher Frauen, den Bonmots auf Wartegeld gesetzter Minister oder müßiger Mißvergnügter, mit einer eleganten Heirath, mit Kinderkrankheiten oder zarten Liaisons, mit Lästereien, die man als Verleumdung, oder Verleumdungen, die man als Lästerei behandelt, begehrt die große Welt in der That von Poesie und Kunst nichts weiter als Aufregungen, die wenige Minuten währen, die sich im Laufe eines Abends erschöpfen und am andern Morgen vergessen sind.

So hat die große Welt am Ende nur Künstler zu beständigen Tafelgenossen, die um so eingebildeter und unterwürfiger sind, als sie des Stolzes und der Geduld ermangeln. Sich an ihnen den Geschmack verderbend, verliert sie allmählich die Originalität und ursprüngliche Natürlichkeit ihres Empfindens und in Folge dessen

auch das rechte Auffassungsvermögen für das Was? und Wie? echt künstlerisch-poetischen Ausdruckes. Welch hohen Rang sie daher auch behaupte, die hohe Poesie, die hohe Kunst thronen doch über ihr! In den mit rothem Damast behangenen Gemächern friert die Kunst, sie schwindet dahin in den goldgelben, in den im Perlmutterglanze strahlenden Salons. Das empfand wohl jeder wahre Künstler, obgleich nicht alle sich davon Rechenschaft zu geben wußten. Ein Virtuos von einigem Ruf, der, mit den Veränderungen des geistigen Thermometers je nach den verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen mehr als Andere vertraut, diese immer frische, zuweilen eisige, ja den Gefrierpunkt erreichende Temperatur wohl kannte, sagte öfters: „Bei Hofe muß man kurz sein.“ [A la cour il faut être court.] Und unter Freunden fügte er hinzu: „Es handelt sich ja gar nicht darum, uns zu hören, sondern nur darum, uns gehört zu haben!.. Was wir sagen ist gleichgültig, wenn nur der Rhythmus bis in die Fußspitzen dringt und die angenehme Vorstellung eines vergangenen oder zukünftigen Walzers hervorruft.“

Das konventionelle Eis der großen Welt, das die Gunst ihrer Lobreisungen wie die Früchte ihres Nachtisches bedeckt, die Ziererei der Frauen, der heuchlerisch neidische Eifer der jungen Leute, die doch am liebsten den erwürgen möchten, dessen Gegenwart den Blick einer Schönen von ihnen ablenkt, die Aufmerksamkeit eines Salon-Orakels sind überdies doch zu wenig vernünftige und aufrichtige, kurz, zu gemischte Elemente, als daß sie dem Dichter zur Befriedigung gereichten. Wenn Menschen, die sich in ihrer Aufgeblasenheit für „ernst“ und gewichtig halten, dabei aber doch auf dem straffen Seil der Geschäfte tanzen, gnädig ein beifälliges Wort über ihre skeptischen Lippen gleiten lassen, mit dem sie den Künstler zu ehren meinen, so ehrt es ihn keineswegs, wenn sie ihn an der unrechten Stelle loben, wenn sie das hervorheben, was er selbst an seiner Kunst und Künstlerschaft am geringsten schätzt.

Er findet vielmehr Gelegenheit, sich zu überzeugen, daß daselbst Niemand in die erhabene Gemeinschaft der Musen aufgenommen wird. Die Frauen, die bei jeder Nervenaufregung in Ohnmacht fallen, aber das Ideal, von dem der Künstler singt, die Idee, die

er in Gestalt des Schönen auszudrücken beabsichtigte, nicht zu erfassen vermögen, die Männer, die in ihren weißen Kravatten vergebens darauf warten, die Aufmerksamkeit der Frauen zu erregen, sind sicherlich, die Einen eben so wenig als die Andern, geneigt, in dem Künstler etwas Anderes zu sehen, als einen der bessern Gesellschaft angehörenden Seiltänzer. Was wissen sie von der Sprache der Töchter Mnemosyne's, von den Offenbarungen Apollo Musagetes', diese Männer und Frauen, die seit ihrer Kindheit nur an geistige Vergnügungen gewöhnt sind, die ans Platte streifen und unter zierlichen Formen die Einfalt verstecken? In den bildenden Künsten sind Alle, so Viele ihrer sind, in den alten Trödelkram vernarrt, der zur Plage der Salons geworden ist, wo man in Ermangelung von Kunstgefühl wenigstens Kunstgeschmack an den Tag legen will. Man begeistert sich für jenes abgeschmackte Ding, das sich als „Gott des Porzellans und Glaswerke" bezeichnen läßt. Man reißt sich um die fadesten Ansichten, um manierirte Vignetten und gezierte Madonnen. In der Musik schwärmt man für leichte Romanzen, die man ohne Mühe heruntergirren, für „pensées fugitives", die man unschwer buchstabiren kann.

Ist der Künstler seiner einsamen Inspiration einmal entrissen, so kann er sie nur durch den mehr als aufmerksamen, lebendigen und belebenden Antheil wiedergewinnen, den seine Zuhörer dem Edeln, was er empfindet, dem Weihevollen, was er erstrebt, dem Erhabenen, was er träumt, dem Göttlichen, was er erkennt, entgegenbringen. Aber Alles das ist der heutigen Salonwelt eben so unverständlich als unbekannt. Nur aus Versehen ja verirrt sich die Muse zu ihr, um sich alsbald wieder emporzuschwingen in andre Regionen. Ist sie einmal entschwunden, führte sie die Begeisterung mit sich hinweg, so findet der Künstler sie nicht wieder in den herausfordernden Mienen, dem unruhigen, nur nach Kurzweil verlangenden Lächeln, in den kalten Blicken eines Areopags von alten blasirten Diplomaten ohne Herz und Glauben, die nur versammelt scheinen, um über die Bedeutung eines Handelsvertrags, oder die Versuche, welche zu einem Erfindungspatent berechtigen, zu Gericht zu sitzen. Soll der Künstler ganz auf der Höhe sein, soll er sich

über sich selbst erheben, soll er seine Zuhörer, begeistert und erleuchtet durch das göttliche Feuer, l'estro poetico, mit sich emportragen, so muß er fühlen, daß er die, die ihn hören, bewegt und erschüttert, daß seine Empfindungen verwandte Saiten in ihnen berühren, daß er sie auf seinem Wanderfluge ins Unendliche mit sich fortreißt, wie der Führer geflügelter Scharen, dem, wenn er zum Aufbruch mahnt, die Seinigen alle nach schöneren Gestaden folgen.

Einer allgemeinen These zufolge würde es dem Künstler zum Gewinn gereichen, wenn er nur die Gesellschaft „aufgeklärter Patricier" suchte; denn nicht ohne jegliche Berechtigung rief Graf Joseph de Maistre, als er einst eine Erklärung des Schönen improvisiren wollte, aus: „Schön ist das, was dem aufgeklärten Patricier gefällt." — Allerdings müßte der Patricier vermöge seiner gesellschaftlichen Stellung über allen eigennützigen Beweggründen und materiellen Neigungen stehen, die man als Fehler des Bürgerthums betrachtet, in dessen Händen die materiellen Interessen der Nation liegen. Der Patricier ist eben berufen, den Ausdruck aller der heroischen und zarten, den großen Gegenständen und Ideen geweihten Gefühle, welche die Kunst in ihren erhabenen Schöpfungen in all' ihrem Glanze strahlen läßt, ja zu irdischer Unsterblichkeit verklärt, nicht allein zu verstehen, sondern auch anzuregen und zu ermuthigen. Dies wäre die These. Fassen wir jedoch die Antithese ins Auge, so müssen wir leider, von Ausnahmsfällen abgesehen, zugeben, daß der Künstler zuweilen mehr verliert als gewinnt, wenn er an der Gesellschaft des zeitgenössischen Adels Geschmack findet. Hier entnervt er, er geht zurück, sinkt zum liebenswürdigen Unterhalter, zu einem feinen und kostspieligen Zeitvertreib herab, dafern man ihn nicht geschickt ausbeutet, was man auf den Höhen wie in den Tiefen der aristokratischen Gesellschaft beobachten kann.

Bei Hofe verbraucht man seit undenklichen Zeiten die Kraft des Dichters und Künstlers bis zur gänzlichen Erschöpfung und überläßt es dabei anderen Mäcenen, sie würdig zu belohnen, weil man sich einbildet, daß ein kaiserliches Lächeln, eine königliche Belobung und Gunstbezeigung, eine Busennadel oder ein Paar Diamantknöpfe mehr als ausreichend seien, um ihn für alle Verluste an Zeit

und Lebenskraft, denen er sich durch Annäherung an diese glühenden Sonnenkreise aussetzte, zu entschädigen. Firdusi, der persische Homer, erhielt die tausend, mit dem Bildnis des Sultans geprägten Geldstücke, die er ihm in Gold versprochen hatte, in Kupfer. Kriloff, der Fabeldichter, erzählt in einem des Äsop würdigen Gleichnis, wie das Eichhörnchen, welches den Löwenkönig zwanzig Jahre lang belustigt hatte, ihm den Sack mit Nüssen zurücksandte, den es empfing, als es keine Zähne mehr hatte, um sie zu knacken.

Bei den Königen und Fürsten der Finanzwelt dagegen, wo man die Art und Weise der wahrhaft Vornehmen mehr nachäfft als nachahmt, bezahlt man Alles bar, selbst den Besuch eines Potentaten wie Karl V., dem man, wenn er sich herabläßt, sich von seinem Banquier beherbergen zu lassen, seine eigenen Wechsel anbietet, um sein Kaminfeuer anzuzünden. Somit brauchen auch Dichter und Künstler nicht umsonst auf ein Honorar zu warten, das ihr Alter vor Sorgen schützt. Herr von Rothschild, um nur einen Einzigen zu nennen, ließ Rossini an Geldgeschäften Theil nehmen, die ihm Reichthümer im Überfluß zuführten. Dies Beispiel, das zahlreiche Vorgänger hatte, wurde von mehr als einem Rothschild und Rossini in kleinerem Maßstab nachgeahmt, wenn der Künstler vielleicht nicht ohne Seufzer vorzog, auf billige Weise einen beständig dampfenden Fleischtopf zu erlangen, statt sich von göttlicher Ambrosia zu nähren, die den Magen leer, den Rock fadenscheinig, die Mansarde licht- und wärmelos läßt.

Was ist die Folge solchen Gegensatzes? Die Höfe erschöpfen Genius und Talent des Künstlers, Inspiration und Phantasie des Dichters, so wie die Schönheit aufsehenerregender Frauen durch die fortgesetzte Bewunderung, die sie herausfordert, Kraft und Ausdauer des Mannes erschöpft. Das reichgewordene Bürgerthum läßt Künstler und Poeten in der Gefräßigkeit des Materialismus untergehen. Hier wissen Frauen und Männer nichts Besseres zu thun als sie zu mästen, wie man die King-Charles der Boudoir-Sophas mästet, bis sie, angesichts ihres japanischen Porzellanellers, vor Fettsucht umkommen. — Auf diese Weise ist die Herrlichkeit der ersten wie der letzten Stufen der Macht und des Reichthums

gleicherweise verderblich für die vom Schicksal mit dem Stempel „schön und verhängnisvoll" Gezeichneten, die von der Natur Bevorzugten, von denen die Griechen sagten, daß der Herr des Himmels, als er sie bei Vertheilung der Güter dieser Erde vergessen hatte, ihnen zum Ersatz das Vorrecht gewährte, zu ihm emporzusteigen, so oft sie den Wunsch dazu verspürten. Da sie nun nicht minder als Andere bösen Versuchungen zugänglich sind, so muß die vornehme und feine Welt die Verantwortung für diejenigen übernehmen, die sie aufreiben und entkräften hinter ihren schweren seidenen Portièren. Vergessen aber die Bevorzugten der Natur ihr Recht, zum Gott des Himmels emporzusteigen, so verlangt die Gerechtigkeit, daß man mit ihnen zugleich auch die verdamme, die, da sie nicht zu hören verstehen, wenn Jene die Stimmen einer bessern Welt ertönen lassen, sich damit begnügen, das Talent derselben auszubeuten, ohne Achtung für den göttlichen Funken in ihnen.

Bei Hofe ist man zu zerstreut, um dem Gedanken des Künstlers, dem Fluge des Dichters immer zu folgen; zu beschäftigt, um sich an ihr Wohl und die Bedürfnisse ihrer gesellschaftlichen Stellung zu erinnern (eine trotz alledem verzeihliche und begreifliche Thatsache). Zu Gunsten des Vergnügens, der Eitelkeit, des Ruhms nutzt man sie ohne Erbarmen und ohne Gewissensbisse aus. Doch es kommt ein Augenblick — wir wissen nicht wann —, wo, nachdem die Zerstreuung aufhört, die Beschäftigung nachläßt, ein Jeder daselbst den Künstler und Dichter so versteht wie Niemand anderwärts, wo der Herrscher ihm lohnt, wie man ihm nirgend sonst zu lohnen vermochte, — und dieser Augenblick, der einigen Auserwählten strahlte, leuchtet fortan in den Augen Aller wie ein Pharus, ein Polarstern, von dem Jeder glaubt, daß er auch für ihn leuchte. Vergebliche Hoffnung!

Die Parvenus, die nicht säumen ihre befriedigte Eitelkeit zu bezahlen, da sie sich nur durch die von ihnen verausgabten Geldsummen groß fühlen, mögen immerhin mit weitgeöffneten Ohren und Augen hören und sehen, sie verstehen doch Nichts von wahrer Poesie und Kunst. Auf sie üben die sogenannten positiven Interessen eine zu mächtige, Alles absorbirende Gewalt, als daß sie sich

mit den ernsten Freuden der Entsagung, mit den Opfern, welche die Ehre fordert und die Begeisterung verschönt, mit der edlen Verachtung irdischer Glücksgüter, genug mit all den Gefühlen bekannt machten, welche die Poesie und Kunst nähren; auch wenn sie sich nicht mehr der aus ihren Rechnungsbüchern gelernten Vorsichtsmaßregeln erinnern. Von ihnen werden Dichter und Künstler nur in einer sie herabsetzenden Weise zu niederem Vortheil ausgebeutet.

Da nun der vom Thron ausgehende Sonnenstrahl vielleicht niemals zu ihnen den Weg findet, da der Goldregen, den die Banknoten ausstreuen, die Muse einschläfert, was Wunder, wenn in dieser Voraussicht Künstler und Dichter, statt ihre Offenbarungen den Verständnislosen zu künden, es oftmals vorzogen, Hunger und Frost zu leiden an Leib und Seele und in unfruchtbarer Einsamkeit zu verharren, — ihrer eigensten Natur zum Trotz, die des Lichtes und der Wärme, eines Echos und Wiederscheins bedarf, soll sie Glauben an sich selber gewinnen? Was Wunder, wenn sie lieber Shakspeare's oder Camoens' Los erwählten, statt die Narren vergeblicher Hoffnung, oder gleichgültiger Bewunderung zu sein, oder statt wohlgenährt, wie die Thiere des Wirthschaftshofes, nur ein materielles Dasein zu fristen? Kann Etwas Wunder nehmen, so ist es sicher die Thatsache, daß viele dieser Bevorzugten nicht also handeln, daß sie sich vielmehr so weit erniedrigen, den Kerzenglanz und das Zufalls-Einkommen eines Gaukler-Gewerbes einem einsamen Leben und Sterben vorzuziehen! Ihre unselige Charakterschwäche nur trägt Schuld daran. Die Einbildungskraft, die sie zu Künstlern macht, treibt mit ihnen ihr verführerisches Spiel, indem sie sie bald in den Himmel erhebt, bald inmitten höfischer Pracht, bald im Luxus der hohen Finanzwelt verweilen läßt und so von ihrem wahren Berufe ablenkt.

Ein richtiges Vorgefühl leitete den Grafen Joseph de Maistre, als er den „aufgeklärten Patricier" als geeigneten Richter im Reiche des Schönen bezeichnete. Nur ließ er seinen Gedanken unvollständig. Die Aristokratie als solche hat keineswegs die sociale Aufgabe, nach englischer Weise Glossen über Homer, Monographien über diesen vergessenen arabischen Dichter oder jenen wiederaufgefundenen

Troubadour zu verfassen; oder gründliche Studien über Phidias, Apelles, Michel Angelo, Raphael, eingehende Nachforschungen über Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Monteverde, Feo u. s. w. anzustellen. Ihr Vorrecht besteht vielmehr darin, die ihre Zeit erfüllende Begeisterung, die dem gegenwärtigen Geschlecht eigenen Bestrebungen, Schmerzen und Empfindungen, welche ihren eindringlichsten und weittragendsten Ausdruck in den Accenten des Musikers oder Dramatikers, den Visionen des Malers und Bildhauers finden, eigenhändig zu leiten. Sie vermag sich diese Leitung freilich nur zu erhalten, wenn sie zur wahren Vorsehung von Poesie und Kunst wird. Eben darum aber auch dürfte sie die Protektion, die sie dem Künstler und Dichter schuldet, nicht dem zufälligen Geschmack eines Jeden überlassen. Sie müßte Männer in ihrer Mitte haben, die nicht minder als mit der Geschichte ihres Landes, ihrer Familie und verschiedener Wissenschaften, mit der der schönen Künste, mit ihren Epochen und Stilen, ihren Umwandlungen und Kämpfen vertraut wären, damit dem vornehmen Mann bei der kürzesten Unterhaltung mit einem Künstler nicht allerhand artistisch-orthographische Fehler, naive, gegen Syntax und Grammatik schlimm verstoßende Betrachtungen entschlüpfen: — eine Gefahr, der er gewöhnlich nur dadurch entgeht, daß er sich hinter eine Unbedeutendheit verschanzt, die den Künstler nur noch mehr reizt.

Eine geheiligte Tradition auch müßte es dem Patriciat zum Gesetz machen, all die kleinen, wohlfeilen künstlerischen Erzeugnisse, welche in Form banaler Lieder, seichter Klavierkompositionen, bunter Photographien, schlechter Bilder und Skulpturen, gemalter, steinerner, gesungener und gespielter Spielereien, zur Unehre der Künstler selber fabricirt werden, zu verachten und, sie in niedrigere Sphären verweisend, aus seinen Häusern zu verbannen, deren Portal ein hundertjähriges Wappen schmückt. Eine verständige Tradition müßte es ihm zur Pflicht machen, sich nur in der edelsten Kunstrichtung zu gefallen; nur die Dichter und Künstler zu beschützen, welche die heldenmüthigsten und zartesten, die reinsten und selbstlosesten Empfindungen, kurz Alles das zum Ausdruck bringen, was die Seele in jene höheren, durchgeistigteren Regionen emporträgt,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

die über den eigennützigen und epikuräischen Vorurtheilen erhaben sind, welche die Pflege materieller oder specieller Interessen in anderen Gesellschaftsklassen erweckt und nährt. Ja sogar in denen der Wissenschaft, wo die Leidenschaften nicht immer die Ungerechtigkeiten der Reizbarkeit und die Gelüste ungezügelter Eitelkeit genügend zurückweisen, um zu den erhabeneren und reinen Sphären der hohen Poesie und Kunst zu gelangen.

Ferner müßte das Patriciat sich von dem thörichten Joch der Mode frei machen, deren unedle Abkunft es nicht zu kennen vorgiebt und deren unnatürlichen Despotismus es in seinen extravaganten „Kostümen", seinen trivialen Belustigungen, seinen jeder Vornehmheit baren Manieren, die keinen Unterschied mehr zwischen denen der „guten Bürger von Paris" erkennen lassen, ohne Murren, ja mit Bereitwilligkeit erträgt. Es müßte endlich, sich zu der ihm zukommenden Höhe erhebend, sein angeborenes Recht, „den Ton anzugeben", wieder aufnehmen, um in der That den „guten Ton" einzuführen, dessen Wesen es ist, Achtung und Ehrerbietung vor denjenigen einzuflößen, die zu denken und zu urtheilen verstehen; gleichzeitig aber Panurg's großer Schafherde von Salon-Nullen, denen bereitwillige Bewunderer und einträgliche Renten zu Gebote stehen, eine Richtschnur zu geben.

Doch wäre es bei Chopin auch anders gewesen, als es thatsächlich der Fall war, hätte er in jenen berühmten Salons, wo nur der gute Geschmack herrschen soll, in jenen höchsten Kreisen, deren Glieder sich einbilden, aus anderem Thon als die übrigen Sterblichen geformt zu sein, das ihm gebührende volle Maß von Huldigungen und Bewunderung empfangen; hätte er, wie so viele Andere, vor allen Nationen, in allen Zonen seine glänzenden Triumphe gefeiert; wäre er von Tausenden gerührter Zuhörer statt nur von Hunderten gekannt und anerkannt worden: wir würden uns doch nicht bei diesem Theil seiner Laufbahn aufhalten, um deren Erfolge aufzuzählen.

Was gelten Blumen dem, dessen Sinn nach unsterblichem Lorbeer verlangt? Vorübergehende Sympathien, gelegentliche Lobsprüche sind kaum des Nennens werth angesichts eines Grabes, das reicheren Ruhm heischt. Chopin's Schöpfungen sind berufen, fernen

Völkern und Zeiten die Freuden und Tröstungen, all die wohlthuenden und erhebenden Empfindungen zuzuführen, welche die Werke der Kunst in den leidenden und kranken oder gläubig ausharrenden Gemüthern erwecken, denen sie gewidmet sind. Sie bilden solchergestalt ein stetes Band zwischen den höher angelegten Naturen, die, in welcher Epoche oder in welchem Erdenwinkel sie auch lebten, von ihren Zeitgenossen in ihrem Schweigen wie in ihrem Reden mißverstanden wurden.

„Es giebt verschiedene Kränze", sagt Goethe; „es giebt selbst solche, die man bequem während eines Spazierganges pflücken kann!" Diese können wohl für einige kurze Augenblicke durch ihre balsamische Frische entzücken; doch dürfen wir sie nicht mit denen vergleichen, die Chopin durch unablässige Arbeit, durch ernste Kunstliebe und schmerzliches Durchleben der so schön von ihm dargestellten Gemüthsbewegungen sich mit schweren Mühen erworben hat. Nicht mit kleinlicher Gier trachtete er nach jenen billigen Kränzen, mit denen Mancher von uns sich bescheiden genug brüstet. Als ein reiner, großsinniger, guter und mitfühlender Mensch, den die edelste aller irdischen Empfindungen: die Vaterlandsliebe, beseelte, hat er gelebt; als ein geweihter Schatten alles dessen, was Polen an Poesie besitzt, wandelte er unter uns; — darum hüten wir uns, seinem Gedächtnis die gebührende Ehrerbietung schuldig zu bleiben! Nicht Gewinde künstlicher Blumen laßt uns ihm flechten! Nicht vergängliche Kränze niederlegen auf sein Grab! Erheben wir unsere Gefühle angesichts dieses Sarges!

Wir Alle, die wir zum Künstlerthum „von Gottes Gnaden" berufen, zu Verkündern des ewig Schönen von der Natur auserwählt wurden, die wir durch Eroberungs-, wie durch Geburtsrecht unsres geweihten Amtes walten, sei es, daß unsere Hand den Marmor oder die Bronze gestaltet, daß sie den glänzenden Pinsel oder den schwarzen Stichel führt, der langsam seine Linien für die Nachwelt eingräbt, sei es, daß sie über die Tasten gleitet oder mit dem Dirigentenstab den Orchestermassen gebietet, daß sie den Urania entliehenen Kompas des Architekten, oder Melpomene's blutgetränkte Feder, oder Polyhymniens thränenfeuchte Rolle, oder die von Wahrheit und

Gerechtigkeit gestimmte Leier Klio's hält: lernen wir von ihm, den wir nun verloren, Alles von uns zu weisen, was nicht den höchsten Bestrebungen der Kunst gilt, und unsere ganze Kraft auf Ziele zu richten, die die Woge des Tages nicht spurlos hinwegspült! Entsagen wir in der traurigen Zeit künstlerischer Seichtheit und Verderbtheit, in der wir leben, auch für uns selber Allem, was der Kunst unwürdig ist, was nicht die Bedingungen der Dauer, Nichts vom Wesen der ewigen idealen Schönheit in sich trägt, deren leuchtenden Glanz die Kunst zu verbreiten hat, damit sie selber leuchte und glänze!

Gedenken wir des alten Gebetes der Dorier, dessen einfache Formel von so frommer Poesie erfüllt war, wenn sie die Götter anflehten, ihnen „das Gute durch das Schöne" zu spenden! Anstatt uns so sehr zu mühen, die Menge anzuziehen und ihr um jeden Preis zu gefallen, bestreben wir uns lieber gleich Chopin, ein himmlisches Echo dessen, was wir empfunden, geliebt und gelitten, zurückzulassen! Lernen wir endlich von ihm und seinem Beispiel, uns die abzufordern, was der Kunst und uns selber in ihrem mystischen Reich zur Ehre gereicht; nicht aber, ohne Achtung vor der Zukunft, um die wohlfeilen Kränze der Gegenwart zu werben, die, kaum gesammelt, schon verwelkt und vergessen sind! . . .

Statt ihrer wurden die schönsten Palmen, die der Künstler bei Lebzeiten empfangen kann, durch gefeierte Kunstgenossen in Chopin's Hände gelegt. Enthusiastische Bewunderung ward ihm von einem noch ausschließlicheren Publikum als dem der musikalischen Aristokratie, deren Salons er besuchte, dargebracht. Es bestand aus einer Gruppe berühmter Namen, die sich vor ihm neigten, wie Könige verschiedener Reiche, welche sich versammeln, um Einen ihres Gleichen zu feiern, um in die Geheimnisse seiner Macht eingeweiht zu werden und die Herrlichkeit seiner Schätze und Lande, die Werke seiner Schöpfung zu betrachten. Sie zollten ihm voll und ganz den schuldigen Tribut. Wie konnte es auch anders in Frankreich sein, dessen Gastfreundschaft mit so feinem Takt den Rang seiner Gäste unterscheidet?

Die hervorragendsten Geister von Paris begegneten sich häufig in Chopin's Salon. Wenn auch nicht in jenen periodisch wieder-

kehrenden phantastischen Künstlervereinigungen, wie sie die müßige Einbildungskraft gewisser ceremonös gelangweilter Zirkel sich vorstellt und wie sie doch nie existirten, da Frohsinn, Aufgelegtheit und Begeisterung Niemandem und wohl am wenigsten dem wahren Künstler zu festgesetzter Stunde kommen. Alle leiden sie ja mehr oder weniger an der „heiligen Krankheit", verletztem Ehrgeiz, oder menschlicher Ohnmacht, deren Betäubung und Lähmung sie erst abschütteln, deren kalte Schmerzen sie vergessen müssen, um sich an jenen Feuerwerkspielen zu zerstreuen, durch die sie sich auszeichnen und die das Staunen der gaffenden Menge erregen, wenn sie von Weitem ein buntes bengalisches Licht, eine Flammenkaskade, einen harmlosen feurigen Drachen erblickt, ohne doch den Geist zu verstehen, der sie hervorrief.

Leider sind Frohsinn und Aufgelegtheit auch bei Dichter und Künstler dem Zufall unterworfen. Einige Bevorzugte unter ihnen haben allerdings die glückliche Gabe ihr inneres Mißbehagen zu überwinden, sei es um ihre Last leichter zu tragen und mit ihren Reisegefährten über die Beschwerden des Weges zu scherzen, oder sei es um eine milde Heiterkeit zu bewahren, die als Pfand der Hoffnung und des Trostes die Traurigsten belebt, die Muthlosesten aufrichtet und ihnen, so lange sie in dieser linden Atmosphäre verweilen, eine Freiheit des Geistes verleiht, die um so leichter überschäumt, je mehr sie mit ihrer gewohnten Bekümmernis und Übellaunigkeit kontrastirt. Doch die allzeit offenen und heiteren Naturen sind Ausnahmen, sie bilden die schwache Minderheit. Die große Überzahl der mit Einbildungskraft Begabten, der allen Eindrücken leicht Zugänglichen und dieselben künstlerisch Gestaltenden bleibt unberechenbar in allen Dingen, zumal bezüglich der Heiterkeit.

Chopin gehörte im Grunde weder zu denen, die beständig aufgelegt sind, noch zu denen, die die Aufgelegtheit Anderer beständig anzuregen wissen. Aber er besaß jene angeborene Grazie des polnischen Bewillkommnens, die den, der Besuche empfängt, nicht allein den Gesetzen und Pflichten der Gastfreundschaft unterwirft, sondern ihn auch nöthigt, allen Rücksichten auf die eigene Person zu entsagen, um sich den Wünschen und Neigungen seiner Gäste anzupassen.

Man kam gern zu ihm, weil man sich bei ihm überaus wohl und behaglich fühlte. Man fühlte sich aber so wohl, weil er seine Gäste gleichsam zu Herren seines Hauses machte, sich selbst und Alles, was er besaß, zu ihren Diensten stellte. Er that dies mit jener rückhaltlosen Freigebigkeit, die selbst der einfache Bauer slawischer Rasse nicht verleugnet, wenn er, eifriger noch als der Araber unter seinem Zelt, Gäste in seiner Hütte bewirthet und das, was seinem Empfang an Glanz abgeht, durch einen Sinnspruch ersetzt, den auch der Reiche nach dem üppigsten Gastmahl nicht zu wiederholen versäumt: »Czym bohat, tym rad!« Vier Worte, deren Sinn dahin lautet: „Mein ganzer bescheidener Besitz gehört Euch!"[1] Dieser Spruch wird mit der eigenen nationalen Anmuth und Würde von jedem Hausherrn, der die umständlichen aber romantischen Gewohnheiten der alten polnischen Sitten beibehält, zu seinen Gästen gesprochen.

Nennt man die gastfreundlichen Gebräuche seines Vaterlandes, so giebt man sich besser von alledem Rechenschaft, was unseren Zusammenkünften bei Chopin die Ungezwungenheit und reizvolle Belebtheit gab, die keinen faden oder bitteren Nachgeschmack hinterläßt und keine Reaktion übler Laune hervorruft. Obgleich er sich schwer von der Welt heranziehen ließ und noch weniger geneigt war, sie zu empfangen, legte er eine liebenswürdige Zuvorkommenheit an den Tag, wenn man ihn in seinem Hause aufsuchte. Während er sich scheinbar um Niemanden bekümmerte, gelang es ihm, Jeden auf die ihm angenehmste Weise zu beschäftigen und ihm einen Beweis seiner Höflichkeit und Dienstfertigkeit zu geben.

Es galt eine fast misanthropische Abneigung zu überwinden, bevor man Chopin dahin vermochte, sein Haus und sein Klavier wenigstens seinen näheren Freunden zu öffnen, die ihn dringend darum angingen. Mehr als Einer der Betheiligten erinnert sich

[1] Der Pole behält in seinem Höflichkeitsformular die Übertreibungen der orientalischen Sprache bei. Der Titel „sehr mächtiger" und „sehr erleuchteter Herr" Jasnie Wielmożny, Jasnie Oświecony Pan sind noch jetzt gebräuchlich. Im Gespräch redet man einander mit „Wohlthäter" Dobrodzij an, und der übliche Gruß zwischen Männern oder Mann und Frau lautet: „Ich lege mich Ihnen zu Füßen" padam do nóg. Dagegen ist der des Volkes von antiker Feierlichkeit und Einfachheit: „Ehre sei Gott!" Slawa Bohu.

ohne Zweifel noch der ersten, trotz seines Sträubens bei ihm improvisirten Abendgesellschaft, als er noch in der Chaussée-d'Antin wohnte. Sein Zimmer, darin man ihn plötzlich überfiel, war nur von einigen Kerzen erleuchtet, die an einem Pleyel'schen Flügel brannten, welche Instrumente er wegen ihres silbernen, ein wenig verschleierten Klanges und leichten Anschlags besonders liebte. Ihm entlockte er Töne, die einer jener Harmonikas anzugehören schienen, welche die alten Meister durch Vermählung von Krystall und Wasser so sinnreich konstruirten und deren poetisches Monopol das romantische Deutschland bewahrt.

Die dunkel gelassenen Ecken schienen den Raum bis ins Grenzenlose auszudehnen: es war, als ob er in der Finsternis zerflösse. Im Halbdunkel sah man ein mit weißlicher Hülle bekleidetes Möbel unbestimmter Form sich aufrichten wie ein Geist, der herbeigekommen, um den Tönen, die ihn riefen, zu lauschen. Das um den Flügel koncentrirte Licht fiel auf das Parket. Gleich einer sich ergießenden Welle glitt es darüber hin und vereinigte sich dem unruhigen Leuchten des Kaminfeuers, das zuweilen in rothgelben Flammen aufflackerte und sich zur Gestalt neugieriger Gnomen zu verdichten schien, die die Laute ihrer Sprache herbeilockten. Ein einziges Portrait, das eines Pianisten, eines ihm sympathischen und ihn bewundernden Freundes, der diesmal gegenwärtig war, nur schien eingeladen, der beständige Zuhörer der auf- und abflutenden Töne zu sein, die singend und träumend, seufzend und grollend auf den Tasten des Instrumentes erstarben, neben dem es seinen Platz hatte. Durch ein geistreiches Spiel des Zufalls strahlte der Spiegel, um es vor unsern Augen zu verdoppeln, nur das schöne Oval und die blonden Seidenlocken der Gräfin d'Agoult wieder, die so viele Maler kopirten und die auch der Kupferstich für die Verehrer ihrer eleganten Feder vervielfältigte.

In dem Lichtkreise rings um den Flügel unterschied man mehrere Köpfe von außergewöhnlicher Bedeutung. Heine, der trübsinnigste der Humoristen, lauschte mit dem Antheil eines Landsmannes Chopin's Erzählungen über das geheimnisvolle Land, in dem auch seine ätherische Phantasie gern verweilte und dessen liebliche Gefilde

sie durchstreift hatte. Chopin und er verstanden sich schon mit halbausgesprochenen Worten und Tönen.[1] Der Musiker beantwortete in seiner Sprache die leise gestellten Fragen des Dichters nach den unbekannten Regionen, von denen er Kunde begehrte; nach der „lächelnden Nymphe“[1], von der er hören wollte, ob sie „noch immer ihr grünliches Haar so reizvoll kokett mit dem Silberschleier umhülle?“ Vertraut mit dem Geylander und der galanten Chronik jenes Reichs, verlangte er zu wissen, „ob der Meergott mit langem weißen Bart die widerspenstige Najade noch immer mit seiner lächerlichen Liebe verfolge?“ Bekannt mit all' der feenhaften Herrlichkeit, die man „da unten“ schaut, fragte er: „ob die Rosen dort noch immer in so stolzem Feuer erglühten, ob die Bäume im Mondenschein noch immer so harmonisch rauschten?“

Chopin antwortete. Nachdem sie sich lange und vertraulich von den Reizen dieses lustigen Reichs unterhalten, versanken sie in trübes Schweigen, vom Heimweh übermannt, das Heine heimsuchte, als er sich dem holländischen Kapitän des „Geisterschiffes“ verglich, das mit seiner Mannschaft ewig umherzutreiben muß auf den kalten Wogen. „Vergebens nach den Gewürzen, den Tulpen, Hyacinthen, Meerschaumpfeifen und chinesischen Porzellantassen sich sehnend, ruft er aus: „„Amsterdam, Amsterdam! Wann sehen wir dich wieder?““ während der Sturm im Takelwerk heult und ihn bald dahin, bald dorthin wirft über dem wässerigen Höllenschlund.“ — „Ich begreife“, fügt Heine hinzu, „die Verzweiflung, mit der der unglückliche Kapitän eines Tages in die Worte ausbrach: „„O, sollte ich je nach Amsterdam zurückkehren, so will ich lieber ein Prellstein an einer seiner Straßenecken werden, als diese Straßen jemals wieder verlassen!““ Armer van der Decken! Sein Ideal war Amsterdam!“ . . .

Heine glaubte auf Haaresbreite die Leiden und Erfahrungen des „armen van der Decken“ während seiner end- und rastlosen Fahrt über den Ocean zu kennen, der seine Krallen in das unverwüstliche Gewände seines Schiffes hineingrub und es feigebannt hielt an seinen schwankenden Grund mit unsichtbarem Anker, dessen Kette der

[1] Heine, Salon. Chopin.

kühne Seemann nicht zu finden und zu zerbrechen vermochte. War der satyrische Dichter aufgelegt, so erzählte er uns von den Schmerzen und Hoffnungen, den verzweifelten Qualen der Unglücklichen, die dies unselige Schiff bewohnten. Er selbst hatte ja seine fluchbeladenen Planken unter Führerschaft einer verliebten Undine betreten, die an Tagen, wo der Gast ihres Korallenhains und Perlmutterpalastes sich noch mürrischer und beißender als gewöhnlich vom Lager erhob, ihm zur Erheiterung irgend ein Schauspiel bot, das dessen würdig war, der reichere Wunder noch zu träumen verstand als ihr Königreich umschloß.

Von solch gefeitem Kiele getragen, durchschifften Heine und Chopin gemeinsam die Polarkreise, wo das Nordlicht, die strahlende Leuchte der langen Nächte, seinen weiten Lichtkreis in den riesigen Stalaktiten des ewigen Eises spiegelt; die Tropen, wo während der kurzen Dunkelheit des Zodiakallichts wundersamer Glanz den brennenden Sonnenschein ersetzt. Sie durchzogen im Fluge die Breiten, wo das Leben verkümmert und wo es sich rasch verzehrt, und lernten unterwegs all' die Himmelswunder kennen, welche die Bahn der Seefahrer bezeichnen, die kein Hafen erwartet. Von ihrem steuerlosen Schiffe aus betrachteten sie die zahllosen Sternbilder, von den beiden Bären, die den nördlichen Himmel beherrschen, bis zu dem prächtigen Kreuz des Südens, wonach sich zu Häupten und Füßen die Wüste des Südpols zu dehnen beginnt, die dem Auge nur noch einen öden, lichtlosen Himmel über uferlosen Meeresfluten zeigt. Zuweilen verfolgten sie die flüchtigen Spuren der Sternschnuppen, dieser Leuchtkäfer des Himmels, am azurnen Gewölbe; oder die Kometen mit ihrer unberechenbaren Bahn, deren fremdartigen Glanz man fürchtet und deren einsamer Irrwandel doch so traurig und harmlos ist. Sie schauten Aldebaran, dies ferne Gestirn, das, wie ein feindselig funkelndes Auge, unserem Erdball aufzulauern scheint, aber ihm doch nicht zu nahen wagt, und wiederum die strahlenden Plejaden, die dem fragenden Blick einen freundlich tröstenden Lichtgruß wie eine räthselhafte Verheißung herniedersenden.

Alles das hatte Heine in wechselnder Mannigfaltigkeit geschaut. Und dazu noch vieles Andere, wovon er uns in dunklen Gleichnissen

berichtete. Der rasenden Kavalkade der Herodias hatte er beigewohnt und an Erlkönigs Hofe Zutritt gehabt: er hatte manch' goldnen Apfel im Garten der Hesperiden gepflückt und verkehrte vertraulich an all' den Orten, die dem Sterblichen nur zugänglich sind, wenn ihm eine Fee zur Pathin geworden, welche es sich zur Lebensaufgabe macht, die bösen Mächte in Schach zu halten und die Kleinodien ihres Zauberschreins über ihn auszustreuen. Da er Chopin häufig von seinen Streifereien im übernatürlichen Reich der Poesie unterhielt, wiederholte uns dieser seine Gespräche und Schilderungen, offenbarte uns das Vernommene, und Heine ließ ihn gewähren und vergaß unsere Gegenwart, während er ihm lauschte.

An jenem Abend, von dem wir sprechen, saß an Heine's Seite Meyerbeer, für den alle Ausdrücke der Bewunderung längst erschöpft sind. Er, der Urheber harmonischer Cyklopenbauten, konnte stundenlang mit Wohlgefallen dem leichten Spiel der Arabesken folgen, die Chopin's Gedanken wie mit einer durchsichtigen Blende umhüllten.

Etwas entfernter saß Adolf Nourrit, der edle, enthusiastische und doch so strenge Künstler. Ein aufrichtiger, ja fast ascetischer Katholik, träumte er mit der Inbrunst eines mittelalterlichen Meisters von einer Zukunft der Kunst, die das Schöne in all' seiner Reinheit wiedergestalten und verherrlichen sollte. Während seiner letzten Lebensjahre verweigerte er bei allen Werken oberflächlicher Art seine Mitwirkung, um in keuscher und begeisterter Andacht der Kunst zu dienen, deren mannigfache Manifestationen er stets wie ein heiliges Tabernakel betrachtete, „dessen Schönheit in der Wahrheit beruht". Heimlich unterwühlt von einer melancholischen Leidenschaft für das Schöne, schien auf seiner marmorbleichen Stirn schon der verhängnisvolle Schatten zu lagern, über den die ausbrechende Verzweiflung leider immer zu spät erst die Menschen aufklärt, die so neugierig nach den Geheimnissen des Herzens forschen und sie doch so wenig zu errathen vermögen.

Auch Hiller war zugegen. Seine Begabung war der der damaligen Neuerer, insbesondere Mendelssohn verwandt. Wir kamen häufig bei ihm zusammen. Indeß er seine später veröffentlichten

großen Kompositionen, als erste derselben sein bemerkenswerthes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ vorbereitete, schrieb er die Klavierstücke: »Fantômes«, »Rêveries« und seine Meyerbeer gewidmeten vierundzwanzig Etüden. In ihrem kraftvollen Entwurf und ihrer vollendeten Zeichnung erinnern diese letzteren an jene Baumschlagstudien, in denen die Landschaftsmaler oft in einem einzigen Baum, einem Haidekraut, einem Büschel Waldblumen oder Moose, einem einzigen glücklich behandelten Motiv ein ganzes kleines Gedicht von Licht und Schatten hinwerfen.

Eugène Delacroix, der Rubens der damaligen romantischen Schule, stand verwundert und in sich gekehrt vor den Erscheinungen, welche die Luft ringsum erfüllten und deren leise Berührung man zu spüren vermeinte. Fragte er sich, welche Palette, welche Pinsel und Leinwand er wählen müsse, um ihnen das Leben seiner Kunst zu leihen? Ob er dazu wohl einer von Arachne gewebten Leinwand, eines aus den Augenwimpern einer Fee gefertigten Pinsels, einer mit dem Farbenduft des Regenbogens bedeckten Palette bedürfe? Lächelte er über sich selbst bei solchen Gedanken, oder gefiel es ihm, sich ganz dem Eindruck, der sie hervorrief, hinzugeben, da auch er, gleich andern großen Talenten, sich gerade durch die mit ihm kontrastirenden Erscheinungen angezogen fühlte?

Mit finster schweigendem Ernst und marmorner Bewegungslosigkeit hörte der bejahrte Niemcewicz, der unter uns Allen dem Grab am nächsten zu stehen schien, seinen eigenen „historischen Gesängen“ zu, die Chopin für ihn, den zurückgebliebenen Zeugen einer vergangenen Zeit, mit dramatischem Leben beseelte. In den volksthümlichen Versen des polnischen Barden hallen Waffenlärm, Siegeslieder, festliche Hymnen, Wehklagen erlauchter Gefangenen, Preisgesänge gefallener Helden wieder. Sie rufen vereint eine lange Reihe von Ruhmesthaten und Siegen, von Königen, Königinnen, Hetmans in die Erinnerung zurück — und vor dem Geiste des Greises entschwand die Gegenwart wie ein Trugbild, er glaubte die Vergangenheit wieder auferstanden, so belebt erschienen ihre Schatten unter Chopin's Händen! —

Von den Andern getrennt, düster und stumm, hob sich Mickie-

wicz' unbewegliche Silhouette ab. Dem Dante des Nordens dünkte stets „bitter das Salz der Fremde und ihre Stufen schwer zu erklimmen." Umsonst mochte ihn Chopin an »Grażyna« und »Wallenrod« mahnen — dieser „Conrad" blieb anscheinend taub für seine schönen Melodien; seine Gegenwart allein bezeugte, daß er sie verstand. Mehr, so meinte er mit Recht, dürfe Niemand von ihm verlangen.

Mit aufgestütztem Arm in einen Sessel zurückgelehnt, sah man Frau George Sand, in regster Aufmerksamkeit gefesselt. Auf Alles, was sie hörte, verbreitete sich der Wiederschein ihres feurigen Genius, dem die nur wenigen Auserwählten verliehene Fähigkeit gegeben war, in allen Gestaltungen der Kunst und Natur das Schöne herauszuerkennen. War dies vielleicht jenes Hellsehen, dessen höhere Kräfte alle Nationen in inspirirten Frauen erkannten? Jener Zauberblick des geistigen Auges, vor dem alle Schalen und Hüllen der Contour herabfallen, um die darin inkarnirte Seele des Dichters, das Ideal, das der Künstler in Tönen oder Farben, in Marmor oder Stein, in Liedern oder Dramen heraufbeschwor, in seiner innersten Wesenheit zur Anschauung zu bringen? Die Meisten von denen, die sie besitzen, ahnen diese Gabe kaum, deren höchste Offenbarung sich durch eine Art divinatorischen Orakels bezeugt, das der Vergangenheit bewußt, die Zukunft prophetisch kündet. Weit weniger verbreitet, als man annehmen möchte, enthebt sie die von ihr erleuchteten Naturen der lästigen Bürde technischen Wissens, mit der Andere mühselig zu den geheimen Regionen emvordringen, die sie im ersten Anlauf erreichen. Weniger dem Studium der Geheimnisse wissenschaftlicher Analyse als dem vertrauten Verkehr mit den wunderreichen Synthesen der Natur und Kunst dankt diese Fähigkeit ihren Aufschwung.

Im intimen Umgang mit der Schöpfung, der den eigentlichsten Reiz des Landlebens bildet, gewinnt man der Natur und zugleich der Kunst die Lösung der Räthsel ab, die sie in der unendlichen Harmonie ihrer Linien, Töne und Lichter, ihres Donners und Sausels, ihrer Lust und ihrer Schrecken birgt. Unternimmt es der Muth, der vor keinem Geheimnis, keiner Schwierigkeit zurückbebt, der Fülle dieser Erscheinungen nachzuforschen, so gelingt es zuweilen

diesen Verwandtschaften und Gleichförmigkeiten, den Wechselbeziehungen zwischen unseren Sinnen und Empfindungen auf die Spur zu kommen und gleichzeitig mit den verborgenen Bändern, welche das Verwandte und doch Unähnliche, das Gleiche und doch Widersprechende mit einander verknüpfen, auch die Abgründe zu erkennen, die durch eine schmale aber unüberschreitbare Kluft von einander trennen, was sich nahen, aber nicht vereinen, gleichen, aber nicht verwischen soll. Frühzeitig die leisen Stimmen der Natur zu vernehmen, durch welche sie ihre Lieblinge in ihre Mysterien einweiht, ist des Dichters beneidetes Vorrecht. Von ihr aber gelernt zu haben, auch in die Träume des Menschen einzudringen, wenn er auf seine Weise den Schöpfer spielt und ihr in seinen Werken die Töne des Schreckens und der Lust ablauscht, ist eine noch subtilere Gabe, welche die Dichterin, vermöge eines zwiefachen Rechts: der Intuition ihres Herzens und ihres Genius, besitzt.

Nachdem wir diejenige genannt, deren energische Persönlichkeit und zaubermächtiges Wesen der schwachen und zarten Natur Chopin's eine Bewunderung einflößte, die ihn verzehrte — gleichwie zu feuriger Wein das zerbrechliche Gefäß zersprengt, darin er aufbewahrt wird — wollen wir keine anderen Namen mehr aus dem Vorhimmel der Vergangenheit heraufrufen, den so viele unbestimmte Bilder und Sympathien, so viele unsichere Pläne und Hoffnungen umschweben und in dem Jeder von uns die Züge eines ohne Lebensfähigkeit geborenen Gefühls erkennen könnte. Ach! wie viele von all' den Interessen, Bestrebungen und Wünschen, Neigungen und Leidenschaften, die eine Epoche erfüllen, während welcher der Zufall mehrere hochgeartete Geister zusammenführte, tragen denn genügende Lebenskraft in sich, um die mannigfachen Vernichtungsgefahren siegreich zu überwinden, wie sie die Wiege einer jeden Idee, eines jeden Gefühls, eines jeden Individuums umstehen? Wie Viele sind ihrer denn, auf die nicht zu irgend einer Zeit ihres längeren oder kürzeren Daseins das traurige Wort Anwendung gefunden hätte: „Wohl ihm, wenn er todt, und mehr noch, wenn er nie geboren wäre!" Wie viele von all' den Empfindungen, die ein edles Herz höher schlagen ließen, verfielen denn nicht diesem grausamen Fluche? Es

giebt vielleicht keinen Einzigen, der, wenn seine Asche sich wieder belebte und er emporstiege aus seinem Grabe, um, wie der als Selbstmörder gefallene Liebhaber im Gedicht von Mickiewicz, am Auferstehungstage sein Leben von Neuem zu beginnen und seine Leiden noch einmal zu erdulden, ohne Wundenmale und Verstümmelungen erscheinen würde, die seine ursprüngliche Schönheit und Reinheit entstellten und befleckten.

Wie Viele aber fänden sich wohl unter diesen wiederkehrenden Schatten, deren Schönheit und Reinheit bei ihren Lebzeiten solch mächtigen Zauber und himmlischen Glanz ausstrahlten, daß sie nicht fürchten müßten, nach ihrem Tode von denen verleugnet zu werden, deren Freude und Qual sie gewesen? Welch unabsehbarer Leichenschau bedürfte es nicht, um Alle einzeln aufzurufen und ihnen Rechenschaft abzufordern über das Gute und Böse, was sie an den sie bereitwillig aufnehmenden Herzen Anderer und an deren Welt gethan, die sie verschönten oder verunstalteten, verherrlichten oder verwüsteten, je nach ihrer Laune Spiel!

Wenn aber unter den Menschen, die diese Gruppen bildeten, von denen jeder Einzelne die Aufmerksamkeit Vieler auf sich zog und in seinem Gewissen den Sporn großer Verantwortlichkeit trug, Einer ist, der diese Ausstrahlungen vereinter Geister vor Vergessenheit bewahrte, der, alles Unreine aus seinem Gedächtnis verbannend, der Kunst nur das unberührte Erbtheil seiner heiligsten Empfindungen hinterließ, so erkennen wir in ihm einen jener Auserwählten, deren Existenz die Volkspoesie durch den Glauben an „gute Geister" bestätigt. Wird, wenn sie solchen den Menschen zugethanen Wesen eine höhere Natur als den gewöhnlichen zuschreibt, dies nicht durch einen Ausspruch des großen italiänischen Dichters Manzoni bekräftigt, der in dem Genius ein „stärker ausgeprägtes Siegel der Göttlichkeit" erblickt? Beugen wir uns denn vor Allen, die mit dem mystischen Siegel gezeichnet sind; aber bringen wir vornehmlich denen unsere Liebe und Verehrung dar, die wie Chopin ihre Überlegenheit nur dazu anwandten, den schönsten Empfindungen Leben und Ausdruck zu verleihen!

V.

Eine natürliche Neugier wendet sich dem äußeren Leben hervorragender Menschen zu, deren Denken und Empfinden in Werken der Kunst Gestalt gewonnen, in denen es nun meteorengleich vor den Augen einer erstaunten und entzückten Menge glänzt.

Gern überträgt diese letztere die von ihnen erregten bewundernden und sympathischen Eindrücke auf ihre Namen, die sie alsbald vergöttert und zum Symbol der Vornehmheit und Größe machen möchte, zu dem Glauben geneigt, daß die, welche so reine schöne Gefühle ausgesprochen, überhaupt keiner anderen fähig seien. Diesem wohlwollenden Vorurtheil aber verbindet sich nothwendig das Bedürfnis, es durch das Leben derer, auf welche es sich bezieht, gerechtfertigt zu sehen. Wenn man in den Werken des Dichters seinen seelenvollen Schilderungen der zartesten und verschwiegensten Empfindungen folgt, wenn man seinen Genius belauscht, wie er, große Situationen beherrschend, sich ruhig über der Menschen Schicksale erhebt, die Verschlingungen der scheinbar unentwirrbarsten Knoten löst und über alle Größen und Katastrophen der Welt sich zu höchsten Höhen emporschwingt, wenn man ihn mit dem Geheimnis der ganzen Gefühlsskala und ihren Modulationen vertraut sieht: so liegt die Frage wohl nahe, ob diese staunenswerthe Divination das Wunder des aufrichtigen Glaubens an diese Gefühle, oder vielmehr eine geschickte Abstraktion des Gedankens, ein Spiel des Geistes ist?

Man fragt und forscht unwillkürlich, worin das Dasein dieser in den Dienst des Schönen gebannten Menschen sich von dem des gemeinen Haufens unterschied? Wie sich der dichterische Stolz in ihnen bewährte, sobald er mit der Prosa des Lebens und den positiven Interessen in Widerstreit gerieth? Ob die Liebesgefühle, von denen der Dichter singt, sich in Wahrheit rein erhielten von Bitterkeit und Eigensucht, die sie gemeinhin vergiften? Ob sie nichts von Flüchtigkeit und Unbestand gewußt, die sie im alltäglichen Leben so häufig des Werthes berauben? Man begehrt zu wissen, ob sie, die so gerechte Entrüstung empfanden, selbst allzeit gerecht gedacht? Ob sie, die die Unbestechlichkeit priesen, niemals ihr eigenes Gewissen verhandelten? Ob sie, die die Ehre feierten, sich nie verzagt gezeigt? Ob sie, die die Tapferkeit so bewundernswerth schilderten, sich nicht mit ihren eigenen Schwächen abzufinden hatten?

Viele haben ein Interesse daran, die Verträge zu kennen, die auf Kosten von Ehre, Redlichkeit und Zartgefühl, zu Gunsten ehrgeiziger Bestrebungen und materiellen Gewinns von denen geschlossen wurden, welchen die schöne Aufgabe zufiel, unseren Glauben an edle und große Gefühle aufrecht zu erhalten, indem sie diesen, auch wenn ihnen anderwärts keine Zuflucht mehr bliebe, in der Kunst eine dauernde Stätte bereiten. Denn Vielen dienen ja jene traurigen Verträge, welchen sich Geister unterwerfen, die das Erhabene so hehr darzustellen, das Niederträchtige so zu brandmarken wissen, als unwiderleglicher Beweis dafür, daß es Unmöglichkeit oder Thorheit wäre, dieselben von sich zu weisen. Sie machen diesen Beweis zur willkommenen Grundlage ihrer Behauptung, daß derlei Übereinkünfte zwischen dem Edlen und Unedlen, zwischen dem Großen und Armseligen, dem Häßlichen und dem sittlich Schönen von der Schwachheit unseres Wesens und der zwingenden Macht der Dinge unzertrennlich sind, da sie zugleich aus der Natur der Menschen und der Dinge hervorgehen.

Bieten nun unselige Beispiele den „Realisten" in der Moral eine beklagenswerthe Stütze für ihre lächerlichen Behauptungen, wie schnell sind sie dann damit fertig, die schönsten Eingebungen des Dichters als eitle Truggebilde zu bezeichnen! Wie überweise dunken

sie sich, wenn sie die Lehre von einer honigsüßen und doch rohen Heuchelei, von einem beständigen geheimen Zwiespalt zwischen Worten und Thaten predigen! Mit welch' grausamer Freude führen sie diese Beispiele den Schwachen und Schwankenden vor, deren jugendliche Bestrebungen oder abnehmende Bedeutung sich, Dank einer bessern Überzeugung, noch solchem Vertrag zu entziehen suchen! Wie tief entmuthigend aber wirkt es auf Letztere, wenn sie bei jeder durch eine Wendung des Lebenswegs bedingten Entscheidung oder Lockung daran gemahnt werden, daß die, welche dem Schönen, Guten und Wahren so ganz hingegeben schienen, doch in ihren Thaten den Gegenstand ihres Kultus und ihrer künstlerischen Begeisterung verleugneten! Müssen sie angesichts solch' schreiender Widersprüche nicht peinvolle Zweifel ergreifen?

Am schmerzlichsten freilich wohl berührt der bittere Spott, der sich über ihre Qualen ergießt, wenn jene Anderen, die Kunst lästernd und verneinend, sagen: „Poesie ist Etwas, was sein könnte, aber nicht ist!“ Und doch! Die Gottheit bezeugt, jedes Gewissen wiederholt es, die Gerechten erkennen, alle fühlenden Herzen empfinden es, alle Helden und Heiligen thun es kund: die Poesie ist nicht nur ein Schatten, den unsere Einbildungskraft in ungemessener Vergrößerung auf den luftigen Grund des Unmöglichen wirft. Poesie und Wirklichkeit, „Dichtung und Wahrheit“ sind nimmermehr zwei unvereinbare Elemente, die nur neben einander hergehen, aber sich niemals durchdringen können! Zeugt doch selbst Goethe's Wort dafür, wenn er von einem zeitgenössischen Dichter sagt: „Er lebte dichtend und dichtete lebend.“ Goethe selbst war viel zu sehr Dichter, um nicht zu wissen, daß die Poesie ihren Daseinsgrund und ihre ewige Wahrheit in den schönsten Trieben des menschlichen Herzens findet. Das eben ist das Geheimnis, das der „olympische Greis“ in seinen alten Tagen „hineingeheimnißte“ in sein mächtiges Faustgedicht, dessen letzte Scene uns zeigt, wie die Poesie, die, durch die Einbildungskraft entfesselt, sich den Erdball gewinnt, durch die Phantasie emporgetragen, alle Gebiete der Geschichte beherrscht, in himmlische Sphären zurückkehrt, von der Wahrheit der Liebe und des Leids, der Buße und Fürbitte geleitet.

Wir haben früher einmal an anderer Stelle ausgesprochen: „Nicht minder als der Adel verpflichtet das Genie“[1]. Heute möchten wir sagen: „Mehr noch als der Adel verpflichtet das Genie“. Denn der Adel ist wie Alles, was von Menschen kommt, seiner Natur nach unvollkommen; das Genie dagegen würde wie alles von Gott Kommende naturgemäß vollkommen sein, wenn nicht eben der Mensch es unvollkommen machte. Er allein entstellt es und würdigt es herab, seinen Leidenschaften und Illusionen zu Gefallen. Der Genius hat seine Mission: schon sein Name besagt es, der an die himmlischen Wesen gemahnt, die zu Boten der Vorsehung ausersehen sind. Es ist nicht die Aufgabe des dem Künstler und Dichter verliehenen Genies, das Wahre zu lehren, das Gute zu gebieten. Einer göttlichen Offenbarung allein steht eine solche Macht zu, und eine edle Philosophie bringt sie dem menschlichen Verstand und Gewissen näher. Der Genius der Poesie und Kunst hat vielmehr die Mission, die Schönheit der Wahrheit vor der entzückten und erhobenen Einbildungskraft leuchten zu lassen; durch das Schöne zum Guten Alle anzuregen, die sich zu jenen hohen Regionen des sittlichen Lebens hingezogen fühlen, wo die Großmuth zur Freude, das Opfer zur Lust, der Heldenmuth zum Bedürfnis wird, wo das Mitleid an die Stelle der Leidenschaft tritt und die Liebe nichts fordert, da sie in sich selber genug zum Geben findet. Kunst und Poesie sind eben die Bundesgenossen von Offenbarung und Philosophie, und sie sind ihnen gerade so unentbehrlich, als der Glanz der Farben und die Harmonie der Töne es der vollkommenen Einheit der Natur sind.

Gleich dem Verkünder des Wahren und göttlich Guten, dem Dolmetscher des menschlichen Verstandes und Gewissens, soll auch der Vermittler des Schönen in Poesie und Kunst nicht allein durch die Werke seiner Intelligenz, seiner Einbildungskraft und Eingebung, sondern auch durch die Thaten seines Lebens handeln; er soll sein Singen und Sagen, sein Denken und Thun in Übereinstimmung bringen. Das schuldet er sich selbst, schuldet er seiner Kunst und

1 Über Paganini, nach seinem Tode

Muse, dafern man seine Poesie nicht eine Truggestalt, seine Kunst nicht ein kindisches Spiel heißen soll. Das Genie des Dichters und Künstlers kann der Poesie und Kunst nur dann wirkliche Wahrheit und Majestät verleihen, wenn sich ihren höchsten und reinsten Bestrebungen die Fruchtbarkeit des Beispiels gesellt, das dem Ausdruck ihrer Begeisterung das Siegel des Glaubens aufdrückt. Ohne das Beispiel des Künstlers und Dichters wird die Majestät der Kunst erniedrigt und verhöhnt, die Wahrheit der Poesie angezweifelt und verleugnet.

Die kalte Erhabenheit oder Uneigennützigkeit einiger strenger Charaktere mag der Bewunderung ruhiger und überlegter Naturen genügen. Leidenschaftlichere, beweglichere Organisationen jedoch, denen jedes laue Mittelmaß abgeschmackt dünkt, die die Freuden der Ehre oder die um jeden Preis erkaufte Lust eifrig erstreben, lassen es nicht bei Beispielen bewenden, deren steifer Form der Reiz des räthselhaft Anziehenden so ganz gebricht. Zu jenen Anderen vielmehr wenden sie den fragenden Blick, die vom siedend heißen Quell des Schmerzes getrunken, der am Fuße der Klippen hervorsprudelt, auf denen sich die Seele ihren Horst erbaut. Sie sagen sich gern los von den greisenhaften Autoritäten und bestreiten deren Kompetenz. Sie klagen sie an, daß sie zu Gunsten ihrer vertrockneten Leidenschaften die Welt an sich reißen, daß sie über Wirkungen gebieten wollen, deren Ursachen sie nicht kennen, daß sie Gesetze ausrufen in Sphären, die ihnen doch unzugänglich sind. Und an denen gehen sie vorüber, die mit schweigsamer Würde das Gute üben, aber der Begeisterung für das Schöne nicht fähig sind.

Nimmt sich die heißblütige Jugend wohl Zeit, ihr Schweigen zu deuten, ihre Probleme zu lösen? Zu rasch ist der Schlag ihres Herzens, um ihr einen tieferen Einblick in die geheimnisvollen Kämpfe und Leiden, das einsame Ringen zu verstatten, die sich zuweilen hinter dem ruhigen Blick des edlen Mannes verbergen. Die stille Einfalt des Gerechten, das heroische Lächeln des Stoicismus verstehen diese erregten Gemüther kaum. Exaltation, Aufregungen sind ihnen Bedürfnis. Ein Bild überredet, Gleichnisse überzeugen sie, Thränen gelten ihnen als Beweise. Lieber als ermüdenden

Argumenten geben sie der Sprache der Begeisterung Gehör. So wie sich aber der Sinn für Recht und Unrecht nur langsam bei ihnen abstumpft, gehen sie auch nicht ungestüm vom Einen zum Andern über. Sie richten ihren neugierigen Blick auf die Dichter und Künstler, deren Bilderreichthum sie hinriß, deren Gestalten und Gedankenschwung sie bewegte und entzückte. Von ihnen begehren sie Aufschluß über die Kräfte, die in ihnen wirken.

In Stunden der Verzweiflung, wo, inmitten von Schicksalsstürmen, der innere Sinn für Recht und Unrecht, das betäubte, wenn auch noch nicht schlafende Gewissen einem schweren lästigen Schatze gleicht, der die schwache Barke eines Schicksals oder einer Leidenschaft dem Untergange weiht, wenn man ihn nicht über Bord wirft, versäumt wohl Keiner, der die drohende Gefahr eines grausamen Schiffbruchs bestand, die Schatten ruhmreicher Verstorbenen anzurufen, um von ihnen zu erfahren, ob ihre Bestrebungen immer aufrichtig und dauernd gewesen, um zu unterscheiden, was bei ihnen nur Belustigung, Spekulation des Geistes, oder was eine feste Gewohnheit ihrer Empfindungen war? — Zu solchen Stunden taucht auch die Verleumdung, die zu anderen Zeiten zurückgewiesen wurde, wieder auf. Jetzt bleibt sie nicht müßig; gierig bemächtigt sie sich der Schwächen, der Fehler und Versäumnisse derer, welche die Fehler und Schwächen geißelten — und nicht eine einzige entgeht ihrem Scharfblick. Sie reißt ihre Beute an sich und spürt den Handlungen nach, um mit scheinbarem Recht die Begeisterung verachten zu dürfen, der sie keinen andern Zweck zugesteht, als uns eine angenehme Unterhaltung, eine Zerstreuung für Feinschmecker zu gewähren, wie sie sich die Vornehmen aller Länder zu Zeiten einer erhöhten Civilisation verschaffen. Hartnäckig bestreitet sie der Inspiration des Dichters und Künstlers die Macht unser Handeln und Entschließen, unser Wollen und Versagen zu beeinflussen.

Die höhnische, schamlose Verleumdung versteht es trefflich, der Geschichte Ernte zu sichten! Das gute Korn läßt sie fallen, indeß sie die Spreu sorglich sammelt, um ihre schwarze Saat über die glanzvolle Schöpfung des Dichters auszustreuen, aus der das reinste

Herzensverlangen, die edelsten Phantasiegebilde sprechen. Dann fragt sie in spöttischer Siegesgewißheit: „Was nützen diese Abschweifungen in ein Gebiet, auf dem man keine Frucht erntet? Welchen Werth haben diese Aufregung, dieser Enthusiasmus, die nur auf Berechnung des Vortheils hinauslaufen, während sie die eigennützige Absicht verdecken? Was ist's um diese reine Saat, die nur die Hungersnoth entkeimt? Was ist's um diese schönen Worte, die nur unfruchtbare Gefühle erzeugen? Ein Zeitvertreib für Paläste, den Bürgerstand und Hütte theilen, wengleich nur naive Gemüther das Erdichtete für Ernst nehmen, im gutmüthigen Glauben, daß Poesie zur Wirklichkeit werden könne!"

Mit welch' anmaßendem Spott weiß die Verleumdung dann wieder den edlen Aufschwung und die unwürdige Herablassung des Dichters, den schönen Gesang und die strafbare Leichtfertigkeit des Künstlers hervorzuheben! Wie überlegen blickt sie herab auf den löblichen Fleiß der „guten Leute", die sie wie Schalthiere betrachtet, welche über die Unbeweglichkeit einer dürftigen Organisation nicht hinauskommen; nicht minder auf den Stolz der Stoiker, die es noch weniger als jene Ersten über sich gewinnen, der athemlosen Jagd nach dem Glücke mit seinen eitlen Freuden und Augenblicks-Genüssen zu entsagen! Wie bevorzugt fühlt sich die Verleumdung in der logischen Übereinstimmung ihres Strebens und Verneinens! Wie rasch triumphirt sie über das Zaudern, die Unentschiedenheit, das Widerstreben derer, welche die Gaben der Phantasie, des Geistes und Herzens für vereinbar mit einem unbescholtenen Charakter und einem Wandel halten, der in seiner makellosen Reinheit nie das poetische Ideal verleugnet!

Wie müßte uns demnach nicht tiefe Traurigkeit überkommen, so oft wir den Dichter ungehorsam sehen gegen die Eingebungen der Musen, die ihm doch so gut lehren könnten, aus seinem Leben das schönste seiner Gedichte zu gestalten? Welch' unglückselige Zweifelsucht, welche Entmuthigung und Glaubensuntreue haben oft die Schwächen des Künstlers zur Folge! Wie Viele, die an der göttlichen Offenbarung, welche sie nicht kennen, zweifeln, belächeln voll bittrer Verachtung die menschliche Philosophie und

wissen nicht mehr, woran sie sich halten, an was sie glauben sollen, wenn nicht an die Macht des Schönen, nicht an den Genius!

Und dennoch wäre es Gotteslästerung, wollte man gegen derartige Verirrungen den gleichen Bannstrahl schleudern, der die Sklavendemuth der Gemeinheit oder die prahlerische Schamlosigkeit trifft. Es wäre Gotteslästerung; denn wenn die That des Dichters zuweilen auch seinen Gesang Lügen strafte, hat sein Gesang nicht mehr noch seine That beschämt? Vermag sein Werk nicht viel entschiedener noch heilsam und tugendförderlich zu wirken als seine Handlung vielleicht nachtheilig wirkt? Es ist wahr, das Böse ist ansteckend; das Gute aber ist fruchtbar! Und wenn auch die Zeitgenossen das frevelnde Genie, den durch unrechtmäßig erworbenen Luxus befleckten Dichter, den durch seine Thaten sein Ideal beschimpfenden Künstler verurtheilen, die Nachwelt vergißt diese bösen Könige im Reiche des Gedankens, wie sie den bösen König vergaß, der in Uhland's Ballade die geweihte Person des Sängers mißkannte. Sie überantwortet ihr Gedächtnis dem Hochgericht des Nicht-Seins. Ihre Geschichte kennt Keiner mehr, während ihre erhabenen Werke von Jahrhundert zu Jahrhundert die Seelen erquicken, die nach dem Schönen dürsten.

Der seinem Glauben abtrünnige Dichter und Künstler ist demgemäß nimmermehr mit denen zu vergleichen, deren Tod nur die schlimme Spur ihrer Laster, nur die Trümmer hinterläßt, die sie aufhäuften, als sie, die „den Wind gesäet, den Sturm ernteten". Sie sühnen nicht das vergängliche Unrecht, das sie gethan, durch einen bleibenden Segen, den sie gestiftet. Ungerecht wäre es also, Dichter und Künstler zu schmähen, ohne zuvor auf die schwere Schuld derer hinzuweisen, die ihnen erst den Weg dazu bahnten; auf den Fürsten, der seinen berühmten Namen unwürdig trägt, den Finanzmann, der Ströme Goldes in den unersättlichen Rachen der Verderbnis hinabschüttet. Auf ihre Stirn drücke man zuvörderst der Schande Brandmal! Dann mag man auch Dichter und Künstler richten; doch nicht früher! Mögen die voranschreiten durch das kaudinische Joch der Schande, die auf dem Theater der großen Welt, auf der Marktschreierbühne einer schmarotzenden Mode und

eines unehrenhaften Erfolgs die Ersten waren, und die kein Lösegeld aufweisen können, das sie von dem Urtheilsspruch einer heiligen Entrüstung loszukaufen vermöchte' Dichter und Künstler sind im Besitz solchen Lösegeldes. Mögen sie niemals auf dasselbe rechnen, aber möge man es ihnen auch nie streitig machen!

Selbst wenn der Dichter, statt seinen Adlerflug zur Sonne zu nehmen, seine Überzeugungen unwürdigen Leidenschaften und Vortheilen unterordnet, hat er darum doch nichtsdestoweniger Gesinnungen verherrlicht, die, auch wenn sie sein Leben verdammen, doch seine Werke durchdringen und diesen einen ungleich weittragenderen Einfluß als seinem Privatleben verleihen. Selbst wenn der Künstler den Versuchungen einer unreinen oder strafbaren Liebe unterliegt, wenn er Wohlthaten und Gunstbezeigungen annimmt, die ihn erröthen machen und demüthigen, hat er doch nichtsdestoweniger das Ideal der Liebe, entsagungsvoller Tugend und unschuldiger Reinheit mit einem unsterblichen Glorienschein geschmückt. Seine Schöpfungen überleben ihn. Sie werden die Liebe zum Wahren, das Streben zum Guten noch in Tausenden von Seelen verbreiten, nachdem die seine anderwärts die hier begangenen Sünden abgebüßt hat und sich im Lichte des Guten sonnt, das sie geträumt. In Wahrheit, mehr Trost und Erhebung haben des Dichters und Künstlers Werke gespendet als die Schwankungen ihres äußeren Daseins Unheil zu wirken vermochten!

Die Kunst ist mächtiger als der Künstler. Seine Gestalten und Helden haben ein von seinem unsteten Willen unabhängiges Leben; denn sie sind eine Offenbarung des unwandelbar Schönen. Minder vergänglich als er, gehen sie in unverwelklicher Jugend von Generation zu Generation über, eine erlösende Kraft für ihren Urheber in sich tragend. Wie man jede gute That auch eine schöne nennen kann, kann man jedes schöne Werk eben so wohl als ein gutes bezeichnen. Offenbart sich das Wahre nicht nothwendig auf irgend eine Weise auch im Schönen, während das Falsche aus sich selbst nur das Häßliche erzeugen kann? Und geht für die Naturen, die mehr vom Gefühl als vom Verstand beherrscht werden, das Gute aus dem Schönen nicht fast eben so nothwendig hervor als aus

dem Wahren, da es doch eben die Quelle des Einen wie des Andern ist?

Wenn nun leider Manche von denen, welche die Thaten ihrer künstlerischen Begeisterung unsterblich machten, gleichwohl ihre Begeisterung erstickten und ihr Ideal mit Füßen traten, so daß ihr trauriges Beispiel Vielen verderblich ward, so haben sie dagegen vielen Anderen durch ihr Genie Kräftigung und Ermuthigung, Stärkung im Wahren und Guten geboten. Nachsicht wäre darum ihnen gegenüber wohl nur Gerechtigkeit. Wie schwer aber ist es Gerechtigkeit zu fordern! Wie mißlich ist es vertheidigen zu sollen, wo man nur bewundern, entschuldigen, wo man nur verehren möchte!

Welche Genugthuung gewährt es daher dem Freund, ein Leben ins Gedächtnis zurückzurufen, in dem man keinen verletzenden Mißlaut, keinen Nachsicht erheischenden Widerspruch, keinen schwer entschuldbaren Irrthum, keine störenden Extreme zu beklagen hat! Wie stolz nennt der Künstler den Namen dessen, deß Leben bezeugt, daß nicht nur die apathischen Naturen — die, keiner Verführung wie keiner Täuschung fähig, sich leicht auf die strenge Beobachtung ehrbarer Gesetze beschränken — eine Seelengröße zu behaupten im Stande sind, welche keinem Schicksalsschlage unterliegt und sich in keinem Augenblick des Lebens verleugnet! Das eben macht Chopin's Andenken nicht allein den Freunden und Künstlern, denen er auf seinem Lebensweg begegnete, doppelt theuer, sondern auch den unbekannten Freunden seines Schaffens, wie den Künstlern, die seiner Nachfolge werth zu sein trachten.

Nicht in der verstecktesten Falte seines Herzens barg Chopin eine Regung, einen Gedanken, die nicht vom zartesten Ehrgefühl von der edelsten Harmonie der Empfindungen eingegeben gewesen wären. Und doch schien nie eine Natur mehr berufen, sich wunderliche Einfälle, plötzliche Sonderbarkeiten, verzeihliche aber unerträgliche Schwächen vergeben zu lassen. Seine Einbildungskraft war glühend, sein Empfinden steigerte sich bis zur Heftigkeit — seine körperliche Organisation war schwach und kränklich. Wer mag die aus solchem Gegensatz entspringenden Leiden ergründen? Sie waren sicherlich peinvoll genug, und dennoch trug er sie nie zur Schau.

Wie ein Heiligthum hütete er sein eigenes Geheimnis und verbarg seine Leiden vor Aller Blicken unter der undurchdringlichen Heiterkeit einer stolzen Resignation.

Die Zartheit seines Körpers wie seiner Seele legte ihm das weibliche Märtyrerthum ewig uneingestandener Qualen auf und gab seinem Schicksal einige weibliche Züge. Durch seine schwache Gesundheit vom Kampfplatz gewöhnlicher Thätigkeit ausgeschlossen, ohne Neigung, sich dem unnützen Schwarm summender Hornissen und Bienen zu einen, die den Überfluß ihrer Kraft vergeuden, schuf er sich eine Zelle abseits der gebahnten und betretenen Wege. Weder Abenteuer, noch Verwicklungen, noch Episoden zeichneten sein Leben aus: er vereinfachte dasselbe vielmehr nach Kräften, so wenig günstig sich ihm hierbei die Umstände erwiesen. Seine Empfindungen und Eindrücke bildeten für ihn die Ereignisse, die ihm wichtiger und bedeutsamer erschienen als die Wechselfälle der Außenwelt. Mit den Stunden, die er regelmäßig und beharrlich ertheilte, erfüllte er gleichsam seine tägliche häusliche Aufgabe, der er mit Gewissenhaftigkeit und Befriedigung oblag. Er ergoß sein ganzes Herz in seine Kompositionen, wie Andere es im Gebet ergießen. Da strömte er all die zurückgedrängten Gefühle, all die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, welche die fromme Seele im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gott laut werden läßt. Was jene nur knieend stammelt, das kunden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte verfehlt, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen.

Die Sorgfalt, mit der Chopin das unruhige (den Deutschen wohl als unästhetisch geltende) Hin und Her, jede überflüssige Abschweifung und Zersplitterung des Lebens vermied, hat es mit sich gebracht, daß das seine arm an äußeren Ereignissen blieb. In unbestimmten Linien erscheint sein Bild, wie von einem blauen Duft umflossen, der sich verflüchtigt, wenn ihn eine indiskrete Hand zu fassen vermeint. An keiner hervorragenden That, an keinem Drama, keiner Knotenschürzung und Lösung hat er sich betheiligt. Auf keine Existenz hat er entscheidenden Einfluß geübt. Seine Leidenschaft griff nie in Anderer Wünsche ein; seines Geistes Herrschaft

schädigte und unterdrückte keinen Anderen. Den Despotismus des Herzens hat er nie geübt, nie die erobernde Hand an ein fremdes Schicksal gelegt: er suchte Nichts, und Etwas zu fordern hätte er verschmäht. Wie von Tasso konnte man von ihm sagen:

Brama assai, poco spera, nulla chiede.
Viel ersehnt er, wenig hofft er, nichts verlangt er.

Aber er entschlüpfte auch allen Verbindungen, allen Freundschaftsverhältnissen und Fesseln, die ihn mit fortzureißen und in unruhvollere Kreise zu ziehen drohten. Bereit, Alles zu geben, gab er sich selbst doch nicht. Vielleicht war er sich bewußt, welch rückhaltlose Hingebung und Liebe er verdiene und zu theilen fähig sei. Vielleicht dachte er, wie manche ehrgeizige Seele, daß Liebe und Freundschaft Nichts sind, wenn sie nicht Alles sind. Wer weiß, ob es ihm nicht mehr kostete, sich mit solcher Theilung zu begnügen, als es ihm gekostet haben würde, an diesen Gefühlen vorüberzugehen und sie nur in unrealisirbarem Ideale zu kennen! War dem also, so hat doch Keiner sicher darum gewußt; denn er sprach kaum von Liebe und Freundschaft. Er war nicht anspruchsvoll, gleich Jemandem, dessen Rechte und begründete Anforderungen Alles weit übersteigen würden, was man ihm zu bieten vermöchte. In das Allerheiligste seines Herzens drangen selbst seine nächsten Bekannten nicht ein und, dem äußeren Leben abgekehrt, verschloß er es so wohl, daß man kaum seine Existenz ahnte.

Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessiren, was die Andern beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen. Opferte er wenig von seiner Zeit, so gab er die, welche er opferte, auch ganz und ohne Vorbehalt. Was er geträumt und gewünscht, erstrebt und errungen hätte, wenn seine schlanke weiße Hand den goldenen Saiten seiner Leier eherne zu vermählen vermocht hätte, darnach fragte ihn Niemand, Niemand behielt ja in seiner Gegenwart Muße, daran zu denken. Seine Unterhaltung wandte sich selten aufregenden Gegenständen zu. Er glitt über dieselben hinweg, und da er haushälterisch mit seinen Minuten umging, war das Gespräch leicht durch die Ereignisse des Tages ausgefüllt. Sorglich wehrte er

namentlich jede Redewendung ab, die ihn zum Gegenstand nehmen konnte. Doch forderte seine Individualität die fraglustige oder grübelnde Neugier keineswegs heraus. Das Wohlgefallen an ihm war ein zu unwillkürliches, als daß es zur Reflexion Zeit ließ.

Seine ganze persönliche Erscheinung schien in ihrer Harmonie keines Kommentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistvoll als träumerisch, sein Lächeln fein und mild, nie bitter. Sein Teint war zart und durchsichtig, sein blondes Haar seidenartig, seine gebogene Nase ausdrucksvoll, seine Gestalt von mittlerer Größe, sein Gliederbau schwach. Seine Bewegungen zeigten sich anmuthig und wechselreich, die Stimme klang ein wenig gedämpft, oft fast erstickt. Haltung und Manieren trugen ein so vornehmes Gepräge, daß man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Winde, deren auf zartem Stiel sich wiegender Kelch von wunderbarer Farbenpracht, aber von so duftigem Gewebe ist, daß er bei der leisesten Berührung zerreißt.

Im Verkehr mit der Welt bewahrte er eine Gleichmäßigkeit der Stimmung, die sich durch keinen Verdruß stören läßt, da sie sich auf keinen Wunsch, keine Erwartung stützt. Meist war er heiter. Rasch entdeckte sein scharfer Geist das Lächerliche, auch wo es keineswegs allen Augen sichtbar auf der Oberfläche lag. Im Gebärdenspiel entfaltete er eine nicht leicht zu erschöpfende spaßhafte Laune. Er vergnügte sich oft damit, in scherzhaften Improvisationen die musikalischen Formeln und eigenthümlichen Gewohnheiten gewisser Virtuosen wiederzugeben, ihre Bewegungen und Gebärden, wie ihren Gesichtsausdruck mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die augenblicklich die ganze Persönlichkeit vergegenwärtigte. Seine Züge wurden dann völlig unkenntlich, so fremdartig wußte er sie umzuwandeln. Aber selbst wenn er das Häßliche und Groteske darstellte, verlor er nicht seine natürliche Anmuth; selbst der Grimasse gelang es nicht, ihn unschön erscheinen zu lassen. Seine Heiterkeit war um so pikanter, als er sie stets innerhalb der maß- und taktvollsten Grenzen hielt. Ein unpassendes Wort, eine unangebrachte Lebhaftigkeit erachtete er selbst im vertraulichen Kreis für anstößig.

Schon in seiner Eigenschaft als Pole war Chopin nicht ohne Malice. Sein beständiger Umgang mit Berlioz, Hiller und anderen nicht weniger schlagfertigen und sarkastischen Berühmtheiten der Zeit verfehlte nicht, seine schneidenden Bemerkungen, seine ironischen und doppelsinnigen Antworten noch mehr zu verschärfen. Beißende Entgegnungen hatte er unter Anderem für Solche bereit, die sein Talent in indiskreter Weise auszubeuten suchten. So erzählte sich ganz Paris eines Tages die Abfertigung, die er einem übelberathenen Gastgeber zu Theil werden ließ, als dieser ihm, nachdem man den Speisesaal verlassen, ein geöffnetes Klavier zeigte. Für sein voreiliges Versprechen, seinen Gästen das seltene Dessert einiger von Chopin ausgeführter Musikstücke vorzusetzen, mußte er erfahren, daß er die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatte. Chopin schlug es erst ab; des unbescheidenen Drängens müde, aber sagte er endlich mit fast ersticker Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja kaum etwas gegessen!" — Gleichwohl war diese Art Schlagfertigkeit bei ihm mehr angeeignete Geschicklichkeit als natürliches Vergnügen. Er verstand das Rapier und den Degen zu führen, anzugreifen und zu pariren. Hatte er seinem Gegner aber die Waffe entwunden, so warf er Handschuh und Visir hinweg und dachte nicht weiter daran.

Dadurch daß er das Gespräch von seiner eigenen Person ein-für allemal abwandte und über sein Empfinden unverbrüchliches Schweigen beobachtete, gelang es ihm stets, den der vornehmen Menge so willkommenen Eindruck einer Persönlichkeit zu hinterlassen, die uns unwiderstehlich anzieht, ohne daß wir hinter ihren Lichtseiten dunkle Schatten, im Gefolge ihrer liebenswürdigen Heiterkeit unbeauene Schmerzensausbrüche befürchten müßten — eine Reaktion, wie sie bei jenen Naturen unvermeidlich ist, von denen das Wort gilt: Ubi mel, ibi fel (Wo Honig ist, ist Galle). Obgleich die Welt dem eine derartige Reaktion verursachenden Schmerz eine gewisse Ehrerbietung nicht versagen kann, obgleich er sogar den Reiz des Unbekannten auf sie übt und ihr eine Art Bewunderung abfordert, mag sie denselben doch nur aus der Ferne. Sie flieht seine

ruhefeindliche Nähe und legt zwar bei seiner Schilderung tiefe Rührung an den Tag, kehrt aber seinem Anblick den Rücken. Chopin's Gegenwart war daher jederzeit hochwillkommen. In dem Wunsch, unerrathen zu bleiben, jede Mittheilung über sein Ich verschmähend, beschäftigte er die Gesellschaft mit Allem, nur nicht mit sich selbst; sodaß seine innere Persönlichkeit unberührt und unter ihrer glatten Außenseite, die bei aller Höflichkeit keine Annäherung gestattete, unzugänglich blieb.

Ob auch selten gab es doch Augenblicke, wo wir ihn in tiefer Bewegung überraschten. Wir sahen, wie er sich dermaßen entfärbte, daß er das Ansehen einer Leiche gewann. Selbst in der tiefsten Erregtheit blieb er jedoch gefaßt. Er verhielt sich dann nach seiner Gewohnheit wortkarg über das, was in ihm stürmte. Eine Minute der Sammlung verbarg sofort das verrathene Geheimnis des ersten Eindruckes. Seine unmittelbar darauf folgenden Bewegungen schon — eine so anmuthige Natürlichkeit er denselben auch zu geben verstand — waren das Ergebnis einer Reflexion, deren energischer Wille den Widerstreit zwischen moralischer Gewalt und physischer Schwäche beherrschte. Tiefe seiner inneren Heftigkeit beständig gebietende Herrschaft erinnerte an die melancholische Überlegenheit mancher Frauen, die ihre Kraft in der Zurückhaltung und Isolirung suchen, da sie die Unfruchtbarkeit ihrer Zornesausbrüche kennen und das Geheimnis ihrer Leidenschaft zu eifersüchtig hüten, um es ohne Noth Preis zu geben.

Chopin war großmüthig im Verzeihen. Kein Groll gegen den, der ihn beleidigt hatte, blieb in seinem Herzen zurück. Wie aber derartige Kränkungen ihm tief in die Seele schnitten, gährten sie in unbestimmten Schmerzen und Qualen in ihm fort, sodaß, auch wenn er des Anlasses längst nicht mehr gedachte, er noch die verborgene Wunde fühlte. Dessenungeachtet gelangte er, kraft des Zwanges, den er seinem Empfinden in strenger Pflichtübung auferlegte, selbst dahin, für die Dienste einer mehr wohlwollenden als feinfühligen Freundschaft dankbar zu sein, auch wenn dieselbe ihn im Stillen verletzte. Gerade die Kränkungen der Taktlosigkeit sind am schwersten für nervöse Naturen zu ertragen, die durch beständige

Unterdrückung ihrer Gefühlsregungen einer Reizbarkeit verfallen, welche, obgleich sie sich nie gegen die wahren Motive richtet, doch mit Unrecht für eine unmotivirte gelten würde. Die Linie der feinen Sitte nur um eines Schrittes Breite zu überschreiten, war eine Versuchung, die Chopin, wie es scheint, nicht kannte, und sorglich hütete er sich, stärkeren, barscheren Naturen als die seine gegenüber, das Mißbehagen spüren zu lassen, das ihm die Berührung mit ihnen verursachte.

Seine Zurückhaltung im Gespräch erstreckte sich auf alle die Gegenstände, an welche sich der Fanatismus der Meinungen heftet. Einzig daraus, daß er sie nicht in den engen Kreis seiner Wirksamkeit zog, konnte man seine Ansicht über eine Sache folgern. Aufrichtig religiös und dem Katholicismus ergeben, berührte Chopin doch nie diese Dinge; er behielt seinen Glauben für sich, ohne ihn nach außen zur Schau zu tragen. Man konnte lange mit ihm vekannt sein und doch von seinen Ansichten in dieser Beziehung keine genaue Vorstellung haben. Es ist selbstredend, daß er in den Kreisen, in die er durch seine näheren Bekannten allmählich hineingezogen wurde, darauf verzichten mußte, die Kirche zu besuchen, mit der Geistlichkeit zu verkehren, kurz seinem religiösen Drange in natürlicher Weise zu genügen, wie dies in seinem Vaterlande üblich ist, wo jeder anständige Mensch erröthen und es als ärgste Beleidigung betrachten würde, wenn man ihn für einen schlechten Katholiken hielte, oder von ihm sagte, daß er nicht als guter Christ handle. Andererseits ist es natürlich, daß wenn man sich häufig und lange der religiösen Gebräuche enthält, man denselben nothwendig endlich mehr oder weniger entfremdet. Obgleich er nun, um seinen neuen Bekannten durch Begegnung mit einer Soutane in seinem Hause kein Ärgernis zu bereiten, seinen Verkehr mit den in Paris lebenden polnischen Geistlichen einstellte, hörten diese doch nie auf, in ihm einen ihrer edelsten Landsleute zu verehren und durch ihre gemeinsamen Freunde Kunde von ihm zu empfangen.

Sein Patriotismus bezeugte sich in der Richtung seines Talentes, in der Wahl seiner Freunde, der Vorliebe für seine polnischen Schüler, in den häufigen und wichtigen Diensten, die er seinen

Landsleuten erwies. Wir erinnern uns jedoch nicht, daß er je Vergnügen daran gefunden hätte, seine patriotischen Gefühle auszusprechen, von Polen, seiner Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft des Längeren zu reden, oder historische Fragen, die sich daran knüpften, zu berühren. Leider nährten sich die politischen Gespräche, welche Polen zum Gegenstand hatten, nur zu oft vom Haß gegen den Eroberer, von der Entrüstung über eine Ungerechtigkeit, die um Rache gen Himmel schreit, von den Wünschen und Hoffnungen einer glänzenden Wiedervergeltung, die dem Sieger den Untergang bereitet. Chopin, der, innerhalb einer Art Waffenstillstandes in der langen Leidensgeschichte Polens, so gut gelernt hatte, sein Vaterland über Alles zu lieben, hatte nicht Zeit gehabt hassen zu lernen, von Rache zu träumen, sich der Hoffnung auf Züchtigung eines tückischen Siegers hinzugeben. Er begnügte sich damit, den Besiegten zu lieben, mit dem Unterdrückten zu weinen, das, was er liebte, in Tönen zu verherrlichen, ohne sich kampflustig mit diplomatischen und militärischen Voraussagungen zu befassen, deren revolutionäre Tendenz seiner Natur antipathisch war. Die Polen, die jede Aussicht, das famose auf die Theilung ihres Landes basirte „europäische Gleichgewicht" zu zerbrechen, mehr und mehr dahinschwinden sahen, waren der Überzeugung, daß die Welt angesichts eines derartigen Verbrechens gegen das beleidigte Christenthum aus ihren Fugen gehen müsse. Ob sie damit allzusehr Unrecht hatten, wird die Zukunft lehren. Chopin aber, der eine solche Zukunft noch nicht vorauszusehen vermochte, wich unwillkürlich vor Hoffnungen zurück, die ihm Menschen und Dinge zu Verbündeten gaben, die er nur als Faktoren ansah.

Unterhielt er sich ja zuweilen über die in Frankreich so vielfach erörterten Ereignisse, über die eben so lebhaft angegriffenen als warm vertheidigten Meinungen und Ideen, so geschah dies mehr, um das ihm daran falsch und irrig Erscheinende zu bezeichnen, als um eine eigene Ansicht geltend zu machen. Zu mehreren der hervorragendsten Fortschrittsmänner unserer Tage in fortgesetzte Beziehung gebracht, ging er im Verkehr mit denselben, trotz der Übereinstimmung ihrer Ideen, nicht über eine wohlwollende Gleichgültig

keit hinaus. Oft genug ließ er sie stundenlang unter einander das Wort führen und sich erhitzen, indeß er dabei im Zimmer auf und ab spazierte, ohne nur die Lippen zu öffnen. Manchmal wurden seine Schritte ungleichmäßig; doch achtete Niemand darauf als die minder vertrauten Gäste dieses Kreises. Sie beobachteten auch, wie er beim Anhören gewisser Ungeheuerlichkeiten nervös zusammenzuckte. Seine Freunde aber erstaunten, wenn man ihnen davon sprach. Sie bemerkten nicht, daß er nur neben, aber nicht mit ihnen lebte und ihnen weder Etwas von seinem „besseren Ich" gab, noch auch immer das annahm, was man ihm gegeben zu haben meinte.

Wir sahen ihn oft inmitten der lebhaftesten Gespräche in Schweigen versunken. Die Aufregung der Redenden ließ diese seine Anwesenheit vergessen. Wir aber verloren häufig den Faden ihrer Raisonnements, um unsere Aufmerksamkeit seinem Antlitz zuzuwenden. Unmerkbar verzog und umdüsterte es sich, wenn Gegenstände, welche die ersten Bedingungen der socialen Existenz betreffen, vor ihm mit einem energischen Eifer verhandelt wurden, als hinge die augenblickliche Entscheidung unsers Schicksals, Tod und Leben davon ab. Hörte er Unvernünftiges so ernsthaft besprechen, leere und falsche Argumente so unerschütterlich vorbringen, so schien er körperlich zu leiden, als habe er eine Folge von Dissonanzen, eine musikalische Kakophonie gehört. Zu andern Malen auch ward er traurig und träumerisch. Dann erschien er wohl wie ein Reisender am Bord eines Schiffes, das der Sturm auf hoher See dahin treibt. Horizont und Sterne betrachtend, vom fernen Vaterlande träumend, folgt er den Bewegungen der Matrosen; er gewahrt ihre Fehlgriffe, aber er schweigt, da ihm die Kraft gebricht, mit eigner Hand in die Taue des Segelwerks einzugreifen.

Sein feiner Verstand hatte ihn bald von der Unfruchtbarkeit der meisten politischen, philosophischen und religiösen Reden und Erörterungen überzeugt. So gelangte er frühzeitig dahin, die Lieblingsmaxime eines ausgezeichneten Mannes auszuüben, die wir, als Ergebnis der misanthropischen Weisheit seines Alters, häufig von ihm aussprechen hörten und die, während sie damals unsere Unerfahrenheit in Staunen setzte, uns späterhin durch ihre traurige Wahrheit

überrascht hat. „Sie werden sich eines Tages gleich mir überzeugen, daß es kaum möglich ist, über irgend Etwas mit irgend Jemandem zu reden," pflegte der Marquis Jules de Noailles den jungen Leuten, die er mit seinem Wohlwollen beehrte, zuzurufen, wenn sie sich in naiven Meinungskämpfen zu allzugroßem Eifer hinreißen ließen. Il mondo va da se! „Die Welt geht von selbst" schien Chopin zu sich selber zu sagen, so oft er die vorübergehende Neigung, ein Wort in den Streit hinein zu werfen, unterdrückte, als wolle er seine müßige Hand trösten und mit seiner Laute versöhnen.

Die Demokratie stellte sich seinen Augen als ein Gemisch zu verschiedenartiger, unruhiger und wilder Elemente dar, um ihm sympathisch zu sein. Zwei Jahrzehnte früher bereits hatte man das Auftauchen der socialen Fragen einem neuen Barbareneinfall verglichen. Chopin ward besonders peinlich von diesem ihn erschreckenden Vergleich getroffen. Er sah von den modernen Hunnen und ihren Attila's nicht das Heil Roms und das mit diesem zusammenhängende Heil Europa's kommen. Er gab sich nicht der Hoffnung hin, daß unter ihren Zerstörungen und Verwüstungen die zur europäischen gewordene christliche Civilisation erhalten bleiben werde. Er verzweifelte daran, daß vor ihren Verheerungen die Kunst mit ihren Denkmälern, die Möglichkeit jenes verfeinerten Lebens zu retten sei, das Horaz besingt und das die Brutalitäten eines agrarischen Gesetzes nothwendig tödten, da sie in Ermangelung von Freiheit und Gleichheit den Tod geben. Aus der Ferne verfolgte er die Ereignisse, und eine Schärfe des Blicks, die man ihm kaum zugetraut hatte, ließ ihn oftmals Dinge voraussagen, die selbst Bestunterrichteten unerwartet kamen. Entschlüpften ihm Bemerkungen dieser Art, so pflegte er dieselben doch nicht weiter auszuführen. Erst nachdem sie ihre thatsächliche Bestätigung erfahren, ward man auf sie aufmerksam.

In einem einzigen Falle nur wich Chopin von seiner vorsätzlichen Schweigsamkeit und Neutralität ab. In Sachen der Kunst entsagte er der gewohnten Zurückhaltung; hier gab er unter allen Umständen sein Urtheil klar und bündig kund, machte er seinen Einfluß und seine Überzeugung geltend. Es war gleichsam ein

stummes Zeugnis seiner großen Künstlerautorität, deren er sich in diesen Fragen vollbewußt war. Indem er den letzteren durch seine Kompetenz zu erhöhtem Ansehen verhalf, ließ er über seine Auffassungsweise derselben niemals in Zweifel. Mehrere Jahre hindurch legte er bei Vertheidigung seiner Sache einen leidenschaftlichen Eifer an den Tag. Es war dies zur Zeit des auf beiden Seiten mit gleicher Lebhaftigkeit geführten Kampfes zwischen der romantischen und klassischen Richtung. Offen gesellte er sich den Vertretern der ersteren bei, ob er auch nichtsdestoweniger den Namen Mozart's auf seine Fahne schrieb. Gewohnt sich mehr an den Grund der Dinge als an Worte und Namen zu halten, genügte es ihm, in dem unsterblichen Schöpfer des Requiem, der Jupitersymphonie und andrer großer Werke die Grundlagen, Keime und Anfänge aller der von ihm selbst reichlich gebrauchten Freiheiten zu erkennen, um in ihm einen der Ersten zu ehren, die seiner Kunst neue Gesichtskreise eröffneten. Erweiterte er dieselben doch selbst durch Entdeckungen, welche die alte Welt mit einer neuen bereicherten.

Im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, bildete sich in der Musik wie in der Litteratur eine neue Schule, und junge Talente traten hervor, die in Aufsehen erregender Weise das Joch der alten Formen abschüttelten. Kaum war die politische Gährung der ersten Jahre nach der Julirevolution gedämpft, als sie sich mit aller Macht auf die Fragen der Litteratur und Kunst übertrug, die sich der Aufmerksamkeit und Theilnahme Aller bemächtigten. Die Romantik war an der Tagesordnung, und mit Erbitterung wurde der Kampf für oder wider dieselbe geführt. Da gab es keinen Waffenstillstand zwischen denen, die keine andere Schaffensweise als die bisher übliche zulässig fanden, und jenen Andern, die bezüglich der Wahl der seiner Idee anzupassenden Form volle Freiheit für den Künstler forderten, von der Meinung ausgehend, daß, wenn das Gesetz der Form in deren Übereinstimmung mit dem auszudrückenden Gefühl zu finden sei, jede verschiedene Gefühlsweise auch nothwendig eine verschiedene Ausdrucksweise bedinge.

Die Einen, die an die Existenz einer unwandelbaren Form, die in ihrer Vollkommenheit das absolut Schöne repräsentirt, glaubten,

beurtheilten jedes Werk aus diesem voreingenommenen Gesichtspunkt. Mit der Behauptung, daß die großen Meister bereits die äußersten Grenzen der Kunst und deren höchste Vollendung erreicht hatten, ließen sie den ihnen nachfolgenden Künstlern keine andere Ruhmesaussicht übrig, als sich durch Nachahmung Jenen mehr oder minder zu nähern. Selbst um die Hoffnung, ihnen ebenbürtig zu werden, betrog man sie; da die Vervollkommnung eines Stils doch nimmer dem Verdienst der Erfindung gleichkommen kann. Die Anderen dagegen stellten in Abrede, daß dem Schönen eine feste und absolute Form beizumessen sei. Die verschiedenen in der Geschichte der Kunst auftretenden Stile erschienen ihnen wie Zelte, die man auf dem Weg zum Ideal errichtete: zeitweilige Ruhepunkte, die das Genie von Epoche zu Epoche erreicht und die seine Erben bis zur letzten Konsequenz ausnutzen, die aber seine rechtmäßigen Nachkommen zu überspringen berufen sind. Die Einen wollten die Inspirationen der verschiedensten Zeiten und Naturen in den gleichen symmetrischen Raum einzwängen. Die Andern begehrten für jede derselben das Recht, sich ihre eigene Sprache und Ausdrucksweise zu schaffen. Einzig nur der Regel mochten sie sich unterwerfen, die sich aus der unmittelbaren Wechselbeziehung zwischen Idee und Form ergiebt und die Gemäßheit Beider gebietet.

So bewunderaswerth die vorhandenen Muster auch sind und sein mögen, den hellsehenden Augen Chopin's schien es doch, als ob in ihnen weder alle Empfindungen, denen die Kunst ihr verklärendes Leben zu verleihen vermag, noch alle Formen, über die sie verfügt, erschöpft seien. Nicht bei der Vortrefflichkeit der Form an sich verweilte er. Er erstrebte sie nur in so weit, als ihre tadellose Gestaltung für die vollkommene Offenbarung des Gefühlsinhaltes unentbehrlich ist; denn er wußte, daß dieser letztere nur mangelhaft zum Ausdruck gelangt, wenn eine unvollkommene Form, gleich undurchsichtigem Schleier, seine Ausstrahlung auffängt. Der poetischen Inspiration ordnete er die Arbeit des Handwerks unter, indem er dem Genie die mühereiche Aufgabe stellte, selbstschöpferisch eine Form zu bilden, welche den Erfordernissen des auszusprechenden Gefühls genügt. Seinen klassischen Gegnern aber machte er

den Vorwurf, daß sie die Begeisterung in ein Prokrustesbett zwängen, wenn sie nicht zugestehen, daß gewisse Gedanken und Empfindungen innerhalb gewisser vorausbestimmter Formen unausdrückbar sind. Er klagte sie an, daß sie die Kunst somit von vornherein aller der Werke berauben, welche ihr neue Ideen in Gestalt neuer Formen zugeführt haben würden, wie solche sich aus der immer fortschreitenden Entwickelung des Menschengeistes, der seinen Gedanken verbreitenden Instrumente, der materiellen Hilfsquellen der Kunst ergeben.

Chopin wollte eben so wenig, daß man mit dem griechischen Giebel auch den gothischen Thurm niederreiße, oder zu Gunsten der phantastischen maurischen Bauten die reine Grazie italiänischer Architektur zerstöre, als er an Stelle der Birke die Palme, statt der tropischen Agave die nordische Lärche zu setzen wünschte. Er behauptete den „Ilyssus" des Phidias und Michel Angelo's „Pensieroso", ein „Sakrament" Poussin's und den „Dantesischen Nachen" von Delacroix, Palestrina's „Improperien" und die „Königin Mab" von Berlioz unbeeinträchtigt neben einander genießen zu können. Für alles Schöne forderte er das Daseinsrecht, und den Reichthum der Mannigfaltigkeit bewunderte er nicht minder als die Vollkommenheit der Einheit. Von Sophokles und Shakespeare, Homer und Firdusi, Racine und Goethe verlangte er gleicherweise die Motivirung ihres Daseins aus der Schönheit ihrer Form, der Erhabenheit ihrer Idee, welche einander so gemäß erscheinen, wie die Höhe des sich in bunten Farben brechenden Wasserstrahls der Tiefe seines Quells gemäß ist.

Diejenigen, die das alte wurmstichige Formengerüst von den Flammen des Talents unmerklich verzehrt sahen, schlossen sich der musikalischen Schule an, deren begabtester und kühnster Repräsentant Berlioz war. Chopin verband sich derselben rückhaltlos und zählte zu denen, die sich am beharrlichsten der sklavischen Herrschaft des konventionellen Stils, wie dem Charlatanismus entzogen, der an Stelle der alten Mißbräuche nur neue, noch lästigere setzt: — oder wäre die Extravaganz nicht unerträglicher noch als die Monotonie? Field's Nocturnes, Dussek's Sonaten, Kalkbrenner's lärmende und

äußerliche Virtuosenstücke dünkten ihm unzulänglich und antipathisch; er konnte sich weder von der blumigen, zierlichen Weise der Einen angezogen finden, noch die verwirrte Weise der Andern gut heißen.

So lange der sich über mehrere Jahre erstreckende Feldzug des Romantismus währte, aus dem statt bloßer Versuche Meisterthaten hervorgingen, blieb Chopin in seiner Vorliebe wie in seiner Abneigung unveränderlich. Ohne Verlangen, die Kunst zu Gunsten des Handwerks auszubeuten, ohne Streben nach billigen, der Überraschung der Zuhörer abgewonnenen Effekten und Erfolgen, bezeigte er sich unnachsichtig gegen die, die seiner Ansicht nach den Fortschritt nicht genügend vertraten, ihm nicht aufrichtig genug anhingen. Er zerriß selbst ihm werthe Bande, wenn er sich durch sie in seiner Bewegung behindert fühlte und sie als alt und morsch geworden erkannte. Andrerseits weigerte er sich entschieden, mit jungen Leuten Beziehungen anzuknüpfen, deren nach seiner Meinung übertriebener Erfolg ihr zweifelhaftes Verdienst zu sehr in den Vordergrund stellte. Nicht das leiseste Lob brachte er über seine Lippen, wenn er sich nicht einer wirklichen Errungenschaft für die Kunst, einem ernsten Erfassen der Aufgabe des Künstlers gegenüber sah.

In seiner Unbeugsamkeit lag seine Stärke; sie bildete eine Art von Festung um ihn. Denn da er die Kunst nur um der Kunst willen wollte, wie man das Gute um des Guten willen erstrebt, war er unverwundbar und somit unerschütterlich. Weder von den Einen noch von den Andern mochte er gepriesen sein, oder jene heimlichen Rücksichten und Concessionen geübt sehen, welche die verschiedenen Schulen sich in ihren leitenden Persönlichkeiten angedeihen zu lassen pflegen. Führen dieselben doch, inmitten der Rivalitäten, der Ein- und Übergriffe der verschiedenen Stile in den verschiedenen Kunstzweigen, Unterhandlungen und Vergleiche herbei, die, eben so wie die davon unzertrennlichen Kunstgriffe und Überlistungen, an die Art der Diplomaten erinnern. Indem er es verschmähte, für die günstige Aufnahme seiner Schöpfungen irgend welche äußere Hilfe in Anspruch zu nehmen, gab er deutlich kund, daß er ihrem Werthe hinlänglich vertraute, um sicher zu sein, daß sie sich selbständig Geltung verschaffen würden. Es lag ihm wenig daran,

ihre unmittelbare Anerkennung zu erleichtern und zu beschleunigen.

Gleichwohl war Chopin so innerst und ganz von den Empfindungen durchdrungen, die er ausschließlich der Kunst anzuvertrauen liebte und deren verehrungswürdigste Typen er in seiner Jugend gekannt zu haben glaubte; er betrachtete die Kunst so unveränderlich aus einem und demselben Gesichtspunkte, daß seine künstlerischen Neigungen nothwendig davon beeinflußt werden mußten. In den großen Vorbildern und Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren. Die oft unvereinbaren Gegensätze von Leidenschaft und Anmuth in seiner Person wie in seinem Schaffen vereinend, besaß er eine große Sicherheit des Urtheils und hütete sich vor kleinlicher Parteilichkeit. Doch selbst die größten Schönheiten und Verdienste fesselten ihn nicht, sobald sie die eine oder andere Seite seiner persönlichen Auffassung verletzten. So große Bewunderung er auch für Beethoven's Werke hegte, einzelne Theile derselben dünkten ihm zu derb gestaltet. Ihr Bau war zu athletisch, ihr Donnergrollen zu elementar für seinen Geschmack. Die Leidenschaft schien ihm eine zu aufwühlende, Alles überflutende. Das Löwenmark, das sich in jeder musikalischen Phrase findet, war ihm ein zu substantieller Stoff, und die seraphischen Töne und raphaelischen Profile, die inmitten der mächtigen Schöpfungen dieses Genies auftauchen, berührten ihn zufolge des schneidenden Kontrastes zeitweise nahezu peinlich.

Ungeachtet des Zaubers, den er einigen Schubert'schen Gesängen zuerkannte, hörte er doch jene nicht gern, deren Umrisse seinem Ohr zu scharf erschienen, wo das Gefühl sich gleichsam entblößt zeigt, wo man so zu sagen den körperlichen Ausdruck des Schmerzes fühlt. Alles Harte, Wilde, flößte ihm Abneigung ein. In der Musik, wie in der Litteratur und im Leben war ihm Alles, was an das Melodrama erinnert, ein Gräuel. Die wahnwitzigen Ausschreitungen des Romantismus waren ihm zuwider: Überraschungen durch sinnlose Effekte und Excesse däuchten ihm unerträglich. „Er liebte

Shakespeare nur mit starken Einschränkungen. Seine Charaktere fand er zu sehr dem Leben abgelauscht, die Sprache, die sie redeten, zu wahr; er zog die epischen und lyrischen Synthesen vor, die die armseligen Kleinlichkeiten der Menschheit im Schatten lassen. Darum auch sprach er wenig und hörte selten aufmerksam zu, da er nur dann seine Gedanken in Worte fassen, oder die Anderer aufnehmen mochte, wenn sie auf eine gewisse Bedeutung Anspruch erheben konnten."[1]

Diese sich selbst so vollkommen bemeisternde, so zart zurückhaltende Natur, welcher Divination und Ahnung den die Dichter so anziehenden Reiz des nur halb Ausgesprochenen darboten, konnte gegenüber jener gewissen Unkeuschheit des Empfindens, die nichts zu errathen, nichts zu ergänzen übrig läßt, nur Mißbehagen fühlen. Hätte er sich in diesem Punkte geäußert, so würde er, glauben wir, bekannt haben, daß nach seinem Dafürhalten Gefühle nur in so weit zum Ausdruck kommen dürfen, daß ihr bester Theil zu errathen bleibt. Wenn das, was man in der Kunst als „klassisch" zu bezeichnen pflegt, ihm zu methodische Beschränkungen aufzuerlegen schien, wenn er sich weigerte, sich durch Fesseln binden und sein Empfinden durch ein konventionelles System gleichsam vereisen zu lassen, wenn er nicht in einen symmetrischen Käfig eingesperrt sein mochte, so geschah es, weil er sich aufwärts zu den Wolken schwang, um dort, dem Himmel näher, wie die Lerche aus voller Brust zu singen und nie aus reineren Höhen hernieder steigen zu müssen. Dem Paradiesvogel gleich, von dem man ehemals behauptete, daß er nur mit ausgebreiteten Flügeln, vom Hauch der Lüfte gewiegt, im blauen Äthermeer schlummere, wollte auch er nur in höheren Regionen schwebend der Ruhe genießen. Weder in die von thierischen Lauten erfüllten Höhlen des Waldes begehrte er einzudringen, noch die schreckensreichen Wüsten zu durchforschen und Wege daselbst zu bahnen, die ein treuloser Wind hinter den Schritten des verwegenen Pfadfinders spottend verweht.

Alles, was in der italiänischen Musik so natürlich und lichtvoll,

1) George Sand, Lucrezia Floriani.

so frei von künstlicher Mache und gelehrtem Apparat erscheint. Alles, was in der deutschen Kunst den Stempel einer populären, wenn auch mächtigen Energie trägt, behagte ihm gleich wenig. In Bezug auf Schubert äußerte er eines Tages: „das Erhabene werde verdunkelt, wenn das Gemeine oder Triviale ihm folge". Unter den Klavierkomponisten gehörte Hummel zu denen, mit deren Werken er sich am liebsten beschäftigte. Sein Ideal, der Dichter par excellence war ihm Mozart; denn seltner als irgend Einer ließ er sich herab, die Linie zu überschreiten, welche die Vornehmheit von der Gemeinheit trennt. Gerade das liebte er an Mozart, was diesem nach einer Vorstellung des „Idomeneo" den Tadel seines Vaters zuzog: „Du hast Unrecht, daß du Nichts für die Lanzohren hineingebracht!" An der Heiterkeit Papageno's entzündete sich die feine: Tamino's Liebe und die geheimnisvollen Proben, auf die sie gestellt wird, schienen ihm seiner Theilnahme würdig; Zerline und Masetto vergnügten ihn durch ihre raffinirte Naivetät. Donna Anna's Rache war ihm verständlich, da sie ihre Trauer mit noch dichterem Schleier umhüllt. Daneben ging sein Sybaritismus der Reinheit, seine Empfindlichkeit gegen Gemeinplätze so weit, daß er selbst im „Don Juan", diesem unsterblichen Meisterwerk, Stellen entdeckte, deren Existenz er uns gegenüber beklagte. Seine Verehrung für Mozart wurde dadurch nicht vermindert, sie erschien nur gleichsam traurig gestimmt. Er konnte, was ihn abstieß, wohl vergessen; sich damit auszusöhnen aber war ihm unmöglich. Unterlag er hierin nicht der unversöhnlichen Macht eines Instinktes, der keine Überredung, keine Beweisführung jemals auch nur die Nachsicht der Gleichgültigkeit für Gegenstände abzugewinnen vermögen, die ihm antipathisch sind und eine an Idiosynkrasie grenzende Abneigung in ihm erregen?

Unsern Versuchen, unsern damals noch unsicheren, an Irrungen und Übertreibungen reichen Kämpfen, die mehr „kopfschüttelnden Weisen" als ruhmvollen Gegnern begegneten, gab Chopin die Stütze einer seltenen Überzeugungsfestigkeit, eines unerschütterlich ruhigen Verhaltens, einer gegen Lässigkeit wie gegen Verlockung gleicherweise gewappneten Charakterstärke, wie den wirksamen Nachdruck seiner unsere Sache vertretenden hochbedeutenden Werke. Die Kühnheiten

Chopin's traten mit so viel Reiz, Maß und Wissen auf, daß das Vertrauen auf sein einziges Genie durch die unmittelbare Bewunderung, die er erregte, gerechtfertigt schien. Die soliden Studien und ernsten Gewohnheiten seiner Jugend, der Kultus für das klassisch Schöne, in dem er erzogen worden, bewahrten ihn, seine Kraft an unglücklichen und halben Versuchen zu vergeuden, wie sich deren mehr als ein Vertreter der neuen Ideen schuldig gemacht.

Der ausdauernde Fleiß, den er auf Ausarbeitung und Vollendung seiner Kompositionen verwandte, schützte ihn vor einer unbilligen Kritik, welche die Meinungsverschiedenheit böswillig verschärft, indem sie kleine Nachlässigkeits- und Unterlassungssünden zu ihrem Vortheil ausnutzt und damit leichte Siege erringt. Frühzeitig an Gesetz und Regel gewöhnt, sich selbst in mancher seiner schönen Schöpfungen streng an dieselben bindend, streifte er sie doch zur rechten Zeit mit weise erwogener Berechtigung ab. Seinen Principien getreu schritt er immer vorwärts, ohne sich zu Übertreibungen hinreißen, noch zu Verträgen verlocken zu lassen; die theoretischen Formeln gab er gern preis, um einzig ihre Resultate zu verfolgen. Sich weniger mit den Streitigkeiten der Schule und ihren Schlagwörtern als vielmehr mit der praktischen Beweisführung durch seine Werke befassend, hatte er das Glück, persönliche Feindseligkeiten und verdrießliche Verhandlungen zu vermeiden.

Später, nachdem der Sieg seiner Ideen das Interesse an seiner Führerrolle vermindert hatte, suchte er nie wieder Gelegenheit, sich an die Spitze irgend einer Partei zu stellen. In jenem einzigen Falle aber, wo er sich selbst thätig am Kampfe betheiligte, gab er Beweise absoluter, unbeugsam fester Überzeugungen, wie alle lebhaft empfindenden Naturen, die sich selten Luft zu machen pflegen. Sobald er sah, daß seine Ansicht hinreichende Anhänger gefunden hatte, um Gegenwart und Zukunft zu beherrschen, zog er sich aus dem Gedränge zurück und überließ es seinen Mitkämpfern, sich in Scharmützeln zu ergehen, die weniger der Sache nützten, als vielmehr denen angenehm waren, die sich gern um jeden Preis schlagen, selbst auf die Gefahr hin, geschlagen zu werden. Als echter grand seigneur und echter Parteiführer hütete er sich, einen im Rückzug

begriffenen Feind zu überfallen und zu verfolgen; er verhielt sich wie ein siegreicher Fürst, dem es genügt, seine Sache außer Gefahr zu wissen, um sich nicht weiter unter die Kämpfenden zu mischen.

In modernerer, einfacherer, minder ekstatischer Form weihte Chopin seiner Kunst den Kultus, den ihr die ersten Meister des Mittelalters zollten. Wie diesen galt auch ihm die Kunst als schöner, heiliger Beruf. Wie sie war auch er stolz darauf, zu ihm erwählt zu sein, und mit frommer Andacht gab er sich ihrem Dienste hin. In seiner Todesstunde noch offenbarte sich dies in einer Anordnung, über deren volle Bedeutung uns die polnischen Sitten Aufklärung geben. Einem in unsern Tagen wenig verbreiteten, aber doch noch hin und wieder vorkommenden Brauch zufolge, wählten Sterbende häufig die Kleider, in denen sie begraben zu werden wünschten und die man oft lange im Voraus hergerichtet hatte[1]. Ihre liebsten, tiefinnersten Gedanken verriethen sich da zum letzten Male. Weltliche Personen wählten oftmals Klostergewänder; die Männer begehrten oder verbaten sich ihre Amtstracht, je nachdem sich ruhmvolle oder unfrohe Erinnerungen daran knüpften. Chopin, der, zu den ersten Künstlern seiner Zeit gehörend, doch die wenigsten Konzerte gab, wollte gleichwohl in den Kleidern, die er bei denselben getragen, ins Grab gelegt sein. Ein natürliches, dem unversieglichen Quell seiner Kunstbegeisterung entstammendes Gefühl gab ihm ohne Zweifel diesen letzten Wunsch ein, als er, die letzten Pflichten des Christen fromm erfüllend, von Allem Abschied nahm, was er nicht mit sich in das Jenseits zu nehmen vermochte. Lange schon, bevor der Tod ihm nahte, hatten seine Liebe zur Kunst, sein Glaube an dieselbe ihn unsterblich gemacht. Nun wollte er noch einmal, als er sich zur letzten Ruhe niederlegte, durch ein stummes Symbol Zeugnis geben von der Begeisterung, die er rein erhalten hatte sein

1) Der Verfasser von »Julie et Adolphe«, einem der „Neuen Heloise" nachgebildeten Roman, der bei seinem Erscheinen viel Aufsehen erregte, General [illegible], der, über achtzig Jahre alt, zur Zeit unseres Aufenthaltes in jener Gegend auf einem Gut im Gouvernement Wolhynien lebte, hatte sich nach oben erwähntem Brauch seinen Sarg anfertigen lassen, der schon seit dreißig Jahren neben der Thür seines Schlafgemachs stand.

ganzes Leben hindurch. Er starb sich selber treu, in inbrünstiger Verehrung der mystischen Größe der Kunst und ihrer noch mystischeren Offenbarungen.

Indem Chopin sich, wie bereits erwähnt, aus dem Strudel der Gesellschaft zurückzog, übertrug er seine ganze Sorge und Zärtlichkeit auf den Kreis seiner Familie, seiner Jugendfreunde und Landsleute. Mit ihnen unterhielt er einen ununterbrochenen eifrigen Verkehr. Vor Allen war ihm seine Schwester Louise theuer; eine gewisse Ähnlichkeit ihrer Geistes- und Gefühlsart brachte sie einander besonders nahe. Zu wiederholten Malen unternahm sie die Reise von Warschau nach Paris, um ihn zu sehen, und während der drei letzten Monate seines Lebens umgab ihn ihre treue Fürsorge.

In den Beziehungen zu den Seinigen legte Chopin eine gewinnende Liebenswürdigkeit an den Tag. Nicht nur daß er mit ihnen einen lebhaften Briefwechsel unterhielt, er benutzte auch seinen Pariser Aufenthalt, um ihnen durch allerhand Neuheiten und zierliche Kleinigkeiten tausenderlei Überraschungen zu bereiten. Er suchte Alles heraus, was, wie er glaubte, in Warschau erfreuen werde, und schickte fortwährend bald dieses bald jenes neue Nichts, irgend ein Putzstück oder eine Spielerei. Er hielt darauf, daß man diese Dinge so geringfügig sie sein mochten, aufbewahrte, als sollten sie ihn selber dem Kreise derer vergegenwärtigen, denen sie zugedacht waren. Aber auch er seinerseits legte auf jeden Beweis von Zuneigung, den er von seinen Angehörigen empfing, großen Werth. Eine Nachricht, ein Erinnerungszeichen von ihnen bereitete ihm eine wahre Festfreude. Theilte er dieselbe auch nur Niemandem, so verrieth sie sich doch durch die Sorgfalt, mit der er alle ihm von dieser Seite kommenden Gegenstände bewahrte. Selbst die unbedeutendsten derselben waren ihm kostbar, ja er wehrte nicht nur Andern, sich ihrer zu bedienen, die bloße Berührung derselben schon war ihm sichtlich unangenehm.

Wer immer aus Polen kam, bei ihm war er willkommen. Ob mit oder ohne Empfehlungsbrief, er ward mit offenen Armen aufgenommen, als ob er zur Familie gehörte. Selbst Unbekannten, wenn sie aus seiner Heimat kamen, gestattete Chopin, was er Keinem

unter uns gewährt haben würde: das Recht, ihn in seinen Gewohnheiten zu stören. Er that sich um ihretwillen Zwang an, führte sie spazieren, besuchte zwanzigmal hinter einander dieselben Orte, um ihnen die Sehenswürdigkeiten von Paris zu zeigen, ohne in seinem Amt als Cicerone oder müßiger Zuschauer jemals Ermüdung oder Langeweile zu bekunden. Landsleute, von deren Existenz er Tags zuvor noch nichts gewußt, lud er zum Mittagsessen ein; er sparte ihnen alle kleinen Ausgaben und lieh ihnen Geld. Und mehr noch als das! Man sah ihm an, wie gern er es that, wie glücklich er war, seine Muttersprache zu sprechen, sich unter den Seinigen zu wissen und durch sie in die heimatliche Atmosphäre zurückversetzt zu fühlen, die er an ihrer Seite noch zu athmen vermeinte. Man sah, mit welcher Theilnahme er ihren traurigen Berichten lauschte; welche Freude es ihm gewährte, sie in ihrem Schmerz zu zerstreuen und von ihren blutigen Erinnerungen abzulenken, indem er ihren tiefen Kummer durch die Verheißungen beredter Hoffnung tröstete.

Seinen Angehörigen schrieb Chopin regelmäßig, aber auch nur ihnen. Eine seiner Sonderbarkeiten bestand darin, sich im Übrigen jedes Brief- oder Billetwechsels zu enthalten. Man hatte glauben mögen, er habe eine Gelübde gethan, nie eine Zeile an Fremde zu richten. Zu allen erdenklichen Auskunftsmitteln nahm er seine Zuflucht, nur um der Nöthigung zu entgehen, einige Worte auf das Papier zu werfen. Oftmals durchmaß er lieber Paris von einem Ende zum andern, um eine Einladung zum Mittagsessen abzulehnen oder irgend eine unwesentliche Nachricht mitzutheilen, statt sich mittelst eines schriftlichen Wortes diese Mühe zu ersparen. Der Mehrzahl seiner Freunde blieben seine Schriftzüge fast unbekannt. Nur zu Gunsten seiner schönen in Paris ansässigen Landsmännerinnen, in deren Besitz sich mehrere polnische Autographen von ihm finden, wich er, so sagt man, von seiner Gewohnheit ab. Diese Ausnahme von der Regel erklärt sich durch seine Vorliebe für seine Muttersprache, die er besonders gern gebrauchte und deren ausdrucksvollste Redensarten er Andern gern verdolmetschte. Wie die Slaven im Allgemeinen, war er des Französischen vollkommen mächtig; in Betracht seiner französischen Abkunft hatte man ihn darin überdies

mit besonderer Sorgfalt unterrichtet. Aber es sagte ihm nicht zu und er warf ihm vor, daß es frostigen Geistes und geringen Wohlklangs sei.

Dies Urtheil über die französische Sprache ist übrigens unter den Polen ziemlich verbreitet. Sie bedienen sich derselben zwar mit großer Leichtigkeit, sprechen sie viel unter einander, ja oft besser als ihre eigene; hören aber gleichwohl nie auf, sich denen gegenüber, welche nicht Polnisch verstehen, zu beklagen, daß sie die atherischen Nüancen des Gedankens, das tausendfältige Schillern des Gefühls in keinem andern Idiom als dem ihren wiederzugeben vermögen. Bald ist es die Majestät, bald die Leidenschaft, bald die Anmuth, die nach ihrer Ansicht den französischen Worten mangelt. Fragt man sie nach dem Sinn eines von ihnen citirten polnischen Wortes oder Verses, so lautet die erste, dem Fremden zu Theil werdende Antwort unausbleiblich: „O, das ist unübersetzbar!" Zur Erläuterung derselben folgen dann Kommentare, welche alle Feinheiten, versteckten Andeutungen und Gegensätze, die in den „unübersetzbaren" Worten enthalten sind, erklären. Wir nannten bereits einige Beispiele, die in Verbindung mit anderen uns zu der Annahme verleiten, daß diese Sprache den Vorzug hat, die abstrakten Hauptwörter zu versinnlichen und daß sie es im Laufe ihrer Entwickelung dem poetischen Geist der Nation verdankt, wenn sich durch Ableitungen und Synonyme eine überraschend richtige Wechselbeziehung der Ideen bildete. So fällt, wie Licht oder Schatten, auf jeden Ausdruck gleichsam ein farbiger Widerschein.

Man konnte demnach behaupten, daß die Worte dieser Sprache nothwendig einen ungeahnten enharmonischen Ton, oder vielmehr den korrespondirenden Ton einer Terz, der sofort den Dur- oder Mollcharakter des Gedankens bestimmt, im Geiste in Schwingung versetzen. Ihr Reichthum an Worten läßt die Wahl des Tones frei; doch dieser Reichthum gerade bringt seine Schwierigkeiten mit sich, und nicht mit Unrecht dürfte dem in Polen so verbreiteten Gebrauch fremder Sprachen die Trägheit des Geistes zuzuschreiben sein, die dem mühsamen Gebrauch einer Ausdrucksgewandtheit entrinnen möchte, welche gleichwohl unentbehrlich ist in einer Sprache, deren

Tiefe und energischer Lakonismus dem Ungefähr und der Banalität wenig oder keinen Raum läßt. Die vagen Anklänge unklarer Gefühle lassen sich nicht dem starken Gefüge ihrer Grammatik einordnen. Der Gedanke kommt über eine eigenthümliche Armuth und Blöße nicht hinaus, so lange er diesseits der Grenzen des Gemeinplatzes bleibt; hinwiederum erheischt er eine seltene Bestimmtheit des Ausdruckes, um nicht, sobald diese Grenzen überschritten sind, barock zu erscheinen. Die polnische Litteratur hat weniger klassische Autoren aufzuweisen als andere; fast jeder Einzelne derselben jedoch beschenkte sie mit einem Werke unvergänglichen Werthes. Dem stolzen, anspruchsvollen Charakter ihres Idioms mag sie es verdanken, daß die Zahl ihrer Meisterwerke im Verhältnis zu der ihrer Schriftsteller sich größer als anderwärts herausstellt. Man fühlt sich als Meister, sobald man diese schöne und reiche Sprache zu beherrschen wagt.

1 Mangel an Harmonie und musikalischem Reiz läßt sich dem Polnischen nicht zum Vorwurf machen. Die Härte einer Sprache wird keineswegs immer und unbedingt durch die Überzahl der Konsonanten, sondern vielmehr durch deren Verbindungsweise bewirkt; man könnte sogar behaupten, daß das manchem Idiom eigene matte, kalte Kolorit auf den Mangel an bestimmten und stark markirten Lauten zurückzuführen ist. Nur die unharmonische Verbindung ungleichartiger Konsonanten verletzt ein feines und gebildetes Ohr in empfindlicher Weise. Die öftere Wiederkehr gewisser, wohl an einander gefügter Konsonanten giebt der Sprache Schattirung, Rhythmus, Kraft; während das Vorwiegen der Vokale eine gewisse bleiche Färbung erzeugt, die durch dunklere Tinten gehoben zu werden verlangt. Die slavischen Sprachen verwenden allerdings viel Konsonanten, jedoch im Allgemeinen mit wohlklingender Zusammenstellung, die dem Ohr zuweilen schmeichelt und, selbst wo sie mehr überraschend als melodisch wirkt, fast nirgend entschieden mißtönend auftritt. Ihre Laute sind reich, voll, sehr nüancirt. Sie bewegen sich nicht innerhalb der Grenzen einer engen Tonlage, sondern breiten sich mit der Mannigfaltigkeit bald höherer, bald tieferer Intonationen über einen weiten Umfang aus. Je mehr man sich dem Orient nähert, um so auffälliger wird dieser philologische Zug. Man begegnet ihm in den semitischen Sprachen; im Chinesischen z. B. nimmt dasselbe Wort, je nach dem höheren oder tieferen Ton, in dem man es ausspricht, einen völlig verschiedenen Sinn an. Das slavische L, dieser für Alle, die ihn nicht von Kindheit an erlernten, kaum auszusprechende Buchstabe, hat nichts Trockenes. Es übt auf das Ohr einen Eindruck, wie ihn die Berührung rauhen und doch geschmeidigen Wollensammts auf unseren Finger übt. Da die Verbindung rasselnder Konsonanten im Polnischen selten, die Assonanz dagegen sehr vielfältig vorkommt, dürfte sich dieser Vergleich auf den Gesammteindruck, den es auf den Fremden hervorbringt, anwenden lassen. Wir begegnen

Die äußerliche Eleganz war Chopin nicht minder natürlich als die geistige. Sie verrieth sich eben so wohl in den ihm angehörenden

[illegible] Worten, welche das charakteristische Gepräge der von ihnen bezeichneten Gegenstände nachahmen. Die häufigen Wiederholungen des ch unter deutschen [illegible], das sz unter [illegible], der [illegible] die dem [illegible] so [illegible] klänten und deren Klang den meist nichts Barbarisches an sich hat, so werten ungefähr wie das französische [illegible] und [illegible] und sehr ausdrucksvoll, erhöhten diese Nachahmung. Das Wort dowiek, Ton, man sie dowiempue. Dieser dienen ein charakteristisches Beispiel. Schwerlich vermöchte man die Empfindung, welche das Anschlagen der Stimmgabel dem Ohre erregt, treffender durch den Klang eines Wortes zu bezeichnen. Zwischen die Konsonanten-Gruppen, die sehr verschiedenartige, bald metallische, bald summende, brummende oder ächzende Töne erzeugen, mischen sich zahlreiche Diphthonge, so wie oft etwas nasal klingende Vokale, indem das von einer cédille begleitete a und e, a und e, wie das französische on und in ausgesprochen werden. Neben dem sehr weich gesprochenen e tie, zuweilen auch e tie hat das accentuirte s, s, etwas Zwischenstehendes. Das z ist, dem Dreiklange eines Tons vergleichbar, dreifach verschiedenen Lautes: z franz. jais, z franz. zed und z franz. zied. Das y ist ein Vokal von eigenthümlich erhöhtem Laute, franz. eu, der eben so wenig als das i in anderer Sprache wiedergegeben werden kann, der aber eben so wohl wie dieses dem Polnischen ein nicht auszudrückendes Zwischen verleiht. — Diese feinen ungekünstelten Elemente gefallen den Franzosen, im erhöhten einen singenden oder gesungenen Accent annehmen, den sie gewöhnlich auch auf andere Sprachen übertragen, wobei aber der Ton leicht verliert, wenigstens weniger als ungleichig wirkt. Wie oftmals Menschen und Dinge verlieren, es eben nicht aus ihrem natürlichen Boden in einen fremden versetzt zu werden! Was zwei genommen, ist unzertrennlich an Ihm war, wird nun einzig und schmerzend, einzig der verlorenen Beziehung wegen, in der die Schwalbe an Tiere, die Lichtreflexe an Glanz und Starkheit Einbuße erleiden.

Sowohl die Polinnen ihre Sprache, so [illegible] sie — war der so [illegible] Gegenstand ernst und melancholisch — einer Art improvisirter Recitative und Ch[illegible] dem dem Gedächtniß der Kinder nicht unähnliches, [illegible], unartikulirtes Geplauder folgen zu lassen. Wollen sie vielleicht im ersten Augenblick, wo sie sich dazu verstehen, ernst wie ein Senator, weise wie ein Staatsminister, tiefsinnig wie ein Gesetzgelehrter, spitzfindig wie ein deutscher Philosoph zu sein, die Privilegien ihrer weiblichen Oberherrlichkeit beweisen und bewahren? Ist aber die Polin nur einigermaßen heiter gelaunt und gestimmt, ihre Reize strahlen, den Duft ihres Geistes ausströmen zu lassen — wie die Blume, die ihren Reich dem Strahl der Frühlingssonne neigt, um die Luft mit ihrem Wohlgeruch, man möchte sagen mit ihrer Seele zu erfüllen, die der Sterbliche gern wie einen Glückshauch aus paradiesischen Regionen einathmen möchte — so scheint sie sich nicht mehr die Mühe zu nehmen, ihre Worte deutlich auszusprechen, wie andere demüthige Bewohner dieses Jammerthals. Der Nachtigall gleich beginnt sie zu tönen; die Phrasen werden zu Läufen, die zur höchsten Höhe eines wunderbaren Sopranes emporsteigen; oder

Gegenständen als in seinen vornehmen Manieren. In der Einrichtung seiner Zimmer entfaltete er eine gewisse Koketterie. Immer waren dieselben mit Blumen, die er sehr liebte, geschmückt. Doch trieb er diesen Luxus nicht so weit wie einige Pariser Berühmtheiten jener Zeit; auch in dieser Beziehung wie in der Liebhaberei für kostbare Stöcke, Nadeln, Knöpfe, damals modische Schmuck-

---

vielmehr die Perioden wiegen sich auf Trillern, die man dem Zittern eines Thautropfens vergleichen möchte. Welch reizende Triumphe und noch reizendere Unterbrechungen! Dazwischen kurze Ausrufe und perlendes Gelächter. Dann folgen in den höchsten Tönen der Stimmlage kleine Kadenzen, die plötzlich, man weiß nicht in welcher chromatischen Folge von Halb- und Viertelstönen, herabgleiten, um auf einer gehaltenen Note zu verweilen und sich in endlosen, originellen Modulationen zu ergehen, welche das an solches Gezwitscher nicht gewöhnte Ohr durch einen dem Gesang der Spottvögel abgelauschten Ausdruck irre leiten. Wie die Venetianerinnen zwitschern die Polinnen gern, und pikante Intervalle, undeutliche Laute, reizvolle Tonübergänge mischen sich völlig naturgemäß ihrem lieblichen Geplauder, das ihren Lippen Worte entgleiten läßt, die bald wie Perlen, die man auf silbernem Becken ausstreut, bald wie Funken erscheinen, deren Aufleuchten und Erlöschen man neugierigen Blickes folgt. Immer aber, in welcher Weise sie sich ihrer auch bedienen mögen, klingt die polnische Sprache im Munde der Frauen ungleich süßer und einschmeichelnder als in dem der Männer. Bemühen sich diese Letzteren mit Eleganz zu reden, so verleihen sie ihr einen männlichen Wohlklang, der sich der vormals in Polen so gepflegten Kunst der Beredtsamkeit energisch anpaßt. Die Poesie schöpft aus diesem reichen und vielgestaltigen Material eine Mannigfaltigkeit des Rhythmus und der Prosodie, einen Überfluß an Reimen und Gleichklängen, die es ihr ermöglichen, gewissermaßen musikalisch dem Kolorit der von ihr geschilderten Empfindungen und Scenen nicht nur in kurzen Klangnachahmungen, sondern selbst in langen Reden zu folgen. — Mit Recht hat man das Verhältnis der polnischen zur russischen Sprache mit dem der lateinischen zur italiänischen verglichen. Die russische hat in der That etwas Melismatischeres, Schmachtenderes. Ihr Tonfall eignet sich so vorzugsweise zum Gesang, daß ihre schönen Dichtungen — wie beispielsweise diejenigen Zukowski's und Puschkin's — eine durch das Metrum der Verse bereits vorgezeichnete Melodie zu enthalten scheinen. Von manchen Stanzen, wie „der schwarze Shawl", der „Talisman" und vielen anderen, meint man ein Arioso, oder ein liebliches Kantabile einfach ablösen zu können. — Wesentlich verschiedenen Charakters ist das alte Slawonisch, die Sprache der griechisch-katholischen Kirche. Majestät ist ihr Gepräge. Reicher an Gutturallauten als die anderen von ihr abstammenden Idiome, ist sie streng und von erhabener Monotonie, wie die byzantinischen Gemälde, die der mit ihr verwachsene Kultus aufbewahrt. Sie trägt die Physiognomie einer heiligen Sprache, die nur einem einzigen Gefühl diente und nicht durch profane Leidenschaften gemodelt und entnervt, nicht durch gemeine Bedürfnisse herabgewürdigt wurde.

gegenstände, hielt er zwischen dem Zuviel und Zuwenig unbewußt die rechte Mitte, die feine Grenze des comme il faut ein.

Gewöhnt, seine Zeit, seine Gedanken, seine Wege von denen Anderer abzuschließen, war ihm der Umgang mit Frauen oft bequemer, insofern er ihn weniger zu fortgesetzten Beziehungen verpflichtete. Wie er sich seine schöne Seelenreinheit in den Stürmen des Lebens unbefleckt erhielt, wie der Sinn für das Edle, der Glaube an das Heilige nie von ihm wichen, so verlor Chopin auch nie die jugendliche Naivetät, die sich in Kreisen wohlfühlt, die Tugend und Rechtschaffenheit als beste Reize zieren. Das harmlose Geplauder von Leuten, die er achtete, mochte er gern; er vergnügte sich an den kindlichen Freuden der Jugend. Ganze Abende brachte er damit hin, mit jungen Mädchen Blindekuh zu spielen, ihnen kurzweilige, drollige Geschichten zu erzählen und ihnen jenes ausgelassene Lachen zu entlocken, dem man noch lieber als dem Gesang der Grasmücke lauscht.

Alles das vereint bewirkte, daß Chopin, obgleich mehreren der hervorragendsten Persönlichkeiten der damaligen künstlerischen und literarischen Bewegung so nahe verbunden, daß er mit ihnen Eins zu sein schien, nichtsdestoweniger inmitten derselben ein Fremdling blieb. Mit keiner anderen Individualität verschmolz sich die seine. Niemand unter den Parisern war im Stande, die in den höchsten Regionen des Seins vollzogene Einigung zwischen den Bedürfnissen des Genies und der Reinheit der Wünsche zu begreifen, wie er sie repräsentirt. Und noch weniger vermochte man den Reiz dieser angeborenen Noblesse und männlichen Keuschheit zu verstehen, die um so größer war, je weniger sie selbst sich ihrer Verachtung der gemeinen Sinnenlust da bewußt ward, wo doch Alle ringsum glaubten, daß die Einbildungskraft sich nur in die Formen eines Meisterwerkes ergießen könne, wenn sie zuvor in den Schmelzöfen der Sinnlichkeit in Glut gebracht worden sei.

Aber wie es eins der köstlichsten Vorrechte innerer Lauterkeit ist, das Raffinement nicht zu errathen, am Cynismus der Schamlosigkeit achtlos vorüberzugehen, so fühlte sich Chopin zwar wohl bedrückt durch die Nähe gewisser Menschen, deren Auge nicht offen,

deren Athem unrein war, deren Lippen sich satyrartig kräuselten; aber er war weit entfernt zu muthmaßen, daß Handlungen, die er als Verirrungen des Genies bezeichnete, auf den Schild erhoben wurden und dem Kultus der Göttin Materie zur Verherrlichung dienten. Hätte man es ihm tausend Mal gesagt, man hätte ihn doch nimmer überzeugt, daß die barocke Roheit der Manieren, der ungezügelte Ausdruck unwürdiger Gelüste, die mißgünstige Beurtheilung der Reichen und Vornehmen etwas Andres seien, als Mangel an Erziehung, wie er sich in unteren Klassen äußert. Nie hätte er geglaubt, daß jeder schlüpfrige Gedanke, jeder habsüchtige Wunsch, jedes mörderische Gelübde der diesem gemeinen Götzen dargebrachte Weihrauch sei und daß jeder seiner übelriechenden Dämpfe in den scheingoldenen Rauchgefäßen einer lügnerischen Poesie als Huldigung der gotteslästerlichen Apotheose aufgenommen ward.

Das Leben auf dem Lande sagte ihm derart zu, daß er, um dasselbe zu genießen, auch eine Gesellschaft, die ihm nicht behagte, in den Kauf nahm. Man konnte daraus schließen, daß es ihm leichter fiel, seinen Geist von den ihn umgebenden Menschen und ihrem geräuschvollen Geschwatz, als seine Sinne von der drückenden Luft, dem trüben Licht, den prosaischen Bildern der Stadt abzulenken, wo die Leidenschaften auf jedem Schritt gereizt und überreizt werden und dem Sinn wenig Erfreuliches begegnet. Was man hier sieht, hört und fühlt, regt auf, statt zu beruhigen; bringt uns außer uns, statt uns zu uns selber kommen zu lassen. Chopin litt darunter, ohne sich Rechenschaft zu geben, was ihn bedrückte, so lange man in befreundeten Kreisen seiner harrte und der litterarische und artistische Meinungskampf ihn lebhaft beschäftigte. Die Kunst konnte ihm die Natur vergessen machen. Die Schönheit menschlicher Schöpfungen konnte ihm eine Zeit lang für die Schönheit der Schöpfungen Gottes Ersatz bieten; auch liebte er Paris. Und dennoch war er glücklich, so oft er dasselbe weit hinter sich zurücklassen konnte.

Kaum war er auf dem Lande angekommen, kaum sah er sich von Gärten, Bäumen, Gräsern und Blumen umgeben, so schien er

verwandelt, ein anderer Mensch. Der Appetit kam ihm zurück, seine Heiterkeit, sein Witz sprudelte über. Er vergnügte sich an Allem mit Allen und war erfinderisch in neuer Kurzweil und wechselvoller Ausschmückung eines Aufenthaltes, den er, im Genuß frischer Luft und der Freiheit des Landlebens, als einen wohlthätig belebenden empfand. Spaziergänge unterbrachen ihn; er konnte viel gehen, auch fuhr er gern. Selten äußerte er sich über ländliche Gegenden; doch konnte man leicht bemerken, welch tiefen Eindruck sie auf ihn machten. Aus wenigen Worten, die ihm entschlüpften, hörte man heraus, daß er sich inmitten von Feld und Wiese, Hecke und Wald, die ja überall den gleichen Duft aushauchen, seiner Heimat näher fühlte. Lieber sah er sich unter Landleuten, Mähern und Schnittern, die in allen Ländern eine gewisse Ähnlichkeit haben, als zwischen den Straßen und Häusern, den Gossen und der Straßenjugend von Paris, die sicherlich nirgend ihres Gleichen finden und keine Erinnerung ins Gedächtnis zurückrufen; so erdrückend wirkt das riesige, oft unharmonische Ganze der „Weltstadt" auf sensitive schwächliche Naturen.

Überdem liebte Chopin auf dem Lande zu arbeiten. Sein Organismus, der in der Dunst- und Staubatmosphäre der Stadt verkümmerte, kräftigte sich in dieser reinen und gesunden Luft. Mehrere seiner besten Werke, die während solch sommerlichen Aufenthaltes geschaffen wurden, umschließen wohl das Andenken seiner glücklichsten Tage jener Zeit.

* * *

VI.

Chopin wurde im Jahre 1810 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren. Durch einen bei Kindern seltenen Zufall war er sich während seiner ersten Lebensjahre seines Alters nicht bewußt, und lediglich durch eine Uhr, die ihm die berühmte Catalani im Jahre 1820 mit der Inschrift: „Madame Catalani dem zehnjährigen Frederic Chopin" zum Geschenk machte, wurde, wie es scheint, das Datum seiner Geburt in seinem Gedächtnis festgehalten. Das Vorgefühl der großen Künstlerin gab dem schüchternen Kinde vielleicht die erste Ahnung seiner Zukunft. Nichts Außergewöhnliches bezeichnete im Übrigen den Verlauf seiner Kindheit. Seine innere Entwickelung durchlief wahrscheinlich nur wenig Phasen, that sich nur in wenig Äußerungen kund. Da er zart und kränklich war, koncentrirte sich die Aufmerksamkeit seiner Familie auf seine Gesundheit. Seit jener Zeit ohne Zweifel schon eignete er sich jene Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit des Wesens, jene Verschwiegenheit über Alles, was ihm Schmerzen verursachte, an, die in dem Wunsche, Andern Sorgen zu ersparen, ihren Ursprung fanden.

Keine frühzeitige Reife der Befähigung, kein Vorzeichen einer auffallenden Entfaltung stellte in seiner ersten Jugend eine künftige Überlegenheit der Seele, des Geistes oder des Talentes in Aussicht. Sah man dies kleine leidende und lächelnde, immer geduldige und bittere Wesen, so wußte man es ihm dermaßen Dank, daß es nie übellaunig, noch eigensinnig ward, daß man sich wohl damit be-

genügte, diese seine Vorzüge zu lieben, ohne darnach zu fragen, ob es sein Herz auch ohne Rückhalt öffne und das Geheimnis aller seiner Gedanken offenbare. Es giebt Seelen, die beim Eintritt in das Leben reichen Wanderern gleichen, welche das Schicksal zu einfachen Hütten führt, die außer Stande sind, den hohen Rang ihrer Gäste zu erkennen. So lange diese hoher gearteten Wesen bei ihnen weilen, überhäufen dieselben sie mit Gaben, die zwar im Verhältnis zu ihrem eigenen Überfluß wenig bedeuten, dennoch aber die Bewunderung unschuldiger Herzen erregen und über ihr stilles Leben Glück verbreiten. Diese Bevorzugten geben an Liebe ungleich mehr als jene Anderen, die ihre Umgebung bilden; man empfängt es darum dankbar und glücklich, man hält sie für großmüthig, während sie doch in Wahrheit wenig verschwenderisch mit ihren Schätzen sind.

In den Gewohnheiten eines ruhigen, thätigen Familienlebens wuchs Chopin, wie von sicherer Wiege umfangen, auf, und die Vorbilder der Einfachheit, der Frömmigkeit und Vornehmheit, die ihm als Kind voranleuchteten, blieben ihm sein Leben lang über Alles lieb und theuer. Häusliche Tugenden, religiöse Gebräuche, werkthätige Liebe, strenge Bescheidenheit bildeten die reine Lebensluft, in der seine Einbildungskraft die sammetartige Zartheit jener Pflanzen gewann, die nie dem Staub der großen Heerstraße ausgesetzt wurden.

Frühzeitig unterrichtete man ihn in der Musik. Mit neun Jahren begann er sie zu erlernen und wurde alsbald einem begeisterten Anhänger Sebastian Bach's, Zwyna mit Namen, anvertraut, der seine Studien Jahrelang nach den Grundsätzen einer streng klassischen Schule leitete. Als seine Familie in Übereinstimmung mit seinem eigenen Wunsch und Beruf ihn zur Laufbahn eines Musikers bestimmte, blendete vermuthlich kein phantastisches Traumbild einer ruhmreichen Zukunft ihre Augen und Hoffnungen. Man hielt ihn zu ernster, gewissenhafter Arbeit an, damit er einst ein tüchtiger und erfahrener Meister werde; aber man sorgte sich nicht übermäßig um den mehr oder minder lauten Erfolg, den die Früchte dieses Unterrichts und dieser pflichttreuen Arbeit einst ernten würden.

Ziemlich jung ward er, Dank der edlen und verständnisvollen Protektion, die Fürst Anton Radziwill stets den Künsten und jungen Talenten gewährte, deren Tragweite er mit dem Scharfblick eines ausgezeichneten Menschen und Künstlers erkannte, einem der ersten Gymnasien Warschaus übergeben. Fürst Radziwill trieb die Musik nicht nur als Dilettant; er war ein bemerkenswerther Komponist. Seine vor vielen Jahren veröffentlichte schöne Musik zum „Faust" wird noch allwinterlich von der Berliner Singakademie aufgeführt. Durch die innige Art, mit der sie sich der Gefühlsweise der Epoche anpaßt, welcher der erste Theil der Dichtung entstammt, scheint sie uns andern ähnlichen Versuchen ihrer Zeit überlegen.

Indem er den ziemlich beschränkten Verhältnissen der Familie Chopin's zu Hilfe kam, verlieh der Fürst diesem den unschätzbaren Segen einer guten, nach keiner Richtung hin vernachlässigten Erziehung. Denn er, dessen hochherziger Sinn ihn in den Stand setzte, alle Erfordernisse der Laufbahn eines Künstlers zu ermessen, war es, der vom Eintritt seines Schützlings ins Lyceum an bis zur gänzlichen Vollendung seiner Studien, die Kosten der Pension durch Vermittelung eines Freundes, Anton Korzuchowski, der in dauernden herzlichen Beziehungen zu Chopin blieb, bestritt. Oft auch zog der Fürst den Letzteren zu den von ihm veranstalteten Landpartien und Festlichkeiten zu, und manche Anekdote verknüpfte sich im Gedächtnis des jungen Mannes jenen reizvollen Stunden, die das ganze Feuer polnischer Heiterkeit belebte. Er spielte durch seinen Geist wie sein Talent dort oftmals eine pikante Rolle und nahm die Erinnerung an mehr als eine flüchtig an ihm vorüberschwebende Schönheit mit sich hinweg. Unter ihnen die junge Prinzessin Elise, die Tochter des Fürsten, die, in erster Jugendblüthe sterbend, ihm das liebliche Bild eines Engels, der nur für kurze Zeit auf diese Welt verbannt war, zurückließ.

Der liebenswürdige verträgliche Charakter, den Chopin in die Schule mitbrachte, gewann ihm rasch die Liebe seiner Kameraden, insbesondere die des Prinzen Calixt Czetwertynski und seiner Brüder. Mit ihnen gemeinsam verlebte er oft die Fest- und Ferienzeit bei ihrer Mutter, der Fürstin Idalie Czetwertynska, die die Musik mit

seinem Verständnis pflegte und in dem Musiker gar bald den Poeten zu entdecken wußte. Sie auch war es wohl, die Chopin zuerst den Reiz kennen lehrte, zu gleicher Zeit gehört und verstanden zu werden. Die Fürstin war noch immer schön, und ihren hohen Tugenden und reizvollen Eigenschaften verband sich ein sympathischer Geist. Ihr Salon war einer der glänzendsten und gesuchtesten Warschaus. Chopin begegnete daselbst den vornehmsten Frauen der Hauptstadt. Dort lernte er jene verführerischen Schönheiten kennen, die dazumal, als man Warschau noch um die Pracht, die Eleganz und Anmuth seiner Gesellschaft beneidete, einer europäischen Berühmtheit genossen. Durch Vermittelung der Fürstin Czetwertynska ward er bei der Fürstin von Lowicz eingeführt, wie er auch der Gräfin Zamoyska, der Fürstin Micheline Radziwill, der Fürstin Therese Zablonowska, all' jenen Zauberinnen näher trat, die von so vielen anderen, minder berühmten Schönheiten umgeben waren.

Sehr jung noch gab er mit seinen Accorden am Klavier ihren Schritten den Takt an. Während dieser festlichen Vereinigungen, die der Versammlung von Feen glichen, enthüllten sich ihm im Wirbel des Tanzes rasch die süßesten Herzensgeheimnisse. Mühelos konnte er in den Seelen derer lesen, die sich freundschaftlich und verlockend zu seiner Jugend herabneigten. Hier erfuhr er, aus welch' bitter-süßer Mischung sich das poetische Ideal der Frauen seines Volkes zusammensetzt. Wenn seine Finger zerstreut über die Tasten glitten und ihnen plötzlich ein paar rührende Accorde entlockten, ward er der Zeuge verstohlener Thränen, welche die Augen liebeglühender junger Mädchen, vernachlässigter junger Frauen, verliebter und ruhmdurstiger junger Männer benetzten. Stahl sich nicht aus den zahlreichen Gruppen manchmal ein holdes Kind in seine Nähe, um ihn um ein einfaches Präludium zu bitten? Auf den Flügel gelehnt, ihr träumerisches Antlitz mit ihrer schönen Hand stützend, deren feine Durchsichtigkeit durch die Juwelen ihrer Ringe und Armbänder noch gehoben ward, ließ sie unbewußt in einem thränenfeuchten Blick, oder dem begeistert funkelnden Auge den Gesang ihres Herzens errathen. Geschah es nicht auch oftmals, daß, um einen Walzer von schwindelnder Geschwindigkeit von ihm zu erlangen, eine ganze

Schar, muthwilligen Nymphen gleich, ihn lächelnd umringte, als wolle sie an ihrer Heiterkeit die seine entzünden?

Hier sah er seine Landsmänninnen ihre keusche Anmuth entfalten und hielt den unauslöschlichen Eindruck ihres hinreißend lebendigen und doch so zurückhaltenden Wesens fest, wenn ihm die Mazurka eine jener Tanzfiguren vorführte, die nur der Geist eines ritterlichen Volkes schaffen und nationalisiren kann. Hier verstand er, was Liebe ist, was sie in Polen ist und was sie dem fühlenden Herzen sein muß, wenn ein junges, schönes Paar, das dem Greis und der Greisin, die schon Alles, was die Erde Schönes hat, geschaut zu haben meinen, einen Ausruf der Bewunderung entlockt, durch den Ballsaal schwebt. Es theilt die Luft, durchfliegt den Raum, wie Seelen sich im weiten Weltenraume auf Flügeln ihrer Wünsche von Gestirn zu Gestirn schwingen, nur leise mit den Fußspitzen einen auf seiner Bahn verspäteten Planeten berührend und noch leiser den ihm begegnenden Stern, gleich leuchtendem Kiesel, zurückstoßend — bis der Kavalier, vor Freude und Dankbarkeit seiner nicht mehr mächtig, unbekümmert um die neugierigen Blicke ringsum auf das Knie sinkt, ohne die Hand seiner Dame freizugeben, die sich nun wie segnend über seinem Haupte ausstreckt. Dreimal läßt er sie um sich herumdrehen: es ist als wolle er seine Stirn mit dreifacher Krone: bläulichem Lichtschein, flammendem Blumengewinde, goldener Ruhmesglorie, umkränzen. Dreimal willigt sie durch einen Blick, ein Lächeln, eine Neigung des Kopfes ein; dann, als er sie in Folge der raschen, schwindelnden Umdrehung ermüdet sieht, richtet er sich hastig wieder auf, umfaßt sie mit nervigem Arm und hebt sie einen Augenblick empor, um in einem Wirbel von Glück dem phantastischen Treiben ein Ende zu machen.

Als Chopin in den späteren Jahren seines kurzen Lebens eines Tages eine seiner Mazurken einem befreundeten Musiker vorspielte, der das magnetische Hellsehen, das sich aus seiner Erinnerung loslöste und auf seinem Klavier Gestalt gewann, mehr fühlte als begriff, unterbrach er sich plötzlich, um ihm jene Figur des Tanzes zu beschreiben. Sich sodann dem Pianoforte wieder zuwendend, flüsterte er die Verse Soumets, des damals beliebten Dichters:

Ich liebe dich,
Semida, und mein Herz folgt deinem Wegen,
Bald fliegt's auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen[1].

Sein Blick schien durch eine Vision aus vergangenen Tagen gefesselt, die Keiner sieht, als der Eine, der sie wieder erkennt, weil er sie sich während ihrer kurzen Dauer einst unvergeßlich in die Seele prägte. Es war leicht zu errathen, daß Chopin irgend eine Schönheit, in hellem Gewande, schlank und grazios, mit weißem Arm und gesenkten Lidern vor sich sah, deren blaue Augensterne ihr Licht verstohlen über den vor ihr knieenden stolzen Kavalier ergossen, dessen halbgeöffneten Lippen sich ein Seufzer zu entringen schien:

„Bald fliegt's auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen!"

Gern erzählte Chopin später, wenn auch in scheinbarem Gleichmuth, so doch mit der unwillkürlichen inneren Erregtheit, die das Andenken an unsere frühesten Schwärmereien begleitet, daß er den ganzen in den Melodien und Rhythmen der Nationaltänze zum Ausdruck kommenden Gefühlsreichthum zuerst in jenen Tagen erfaßte, wo er bei irgend einem prächtigen Fest die vornehme weibliche Welt Warschaus mit all ihrem blendenden Glanze, all der Koketterie geschmückt sah, deren Feuer das Herz versengt und die Liebe entzündet, aber auch blind und unglücklich macht. Statt der duftigen Rosen und Kamelien, die ihre Treibhäuser zeitigten, zierten sie die stolzen Bouquets schimmernden Geschmeides. Der bescheidenere durchsichtige Stoff, den die Griechen als „Luftgewebe" bezeichneten, war durch den Prunk golddurchwirkter Gaze, silbergestickten Crêpes, durch Brabanter und Alençoner Spitzen verdrängt. Und dennoch schien es Chopin, als ob sie beim Klang des Orchesters, mochte es auch noch so vortrefflich sein, minder rasch das Parket streiften, als ob ihr Lachen minder hell, ihr Blick minder strahlend sei, als ob sie schneller ermüdeten als an Abenden, wo der Tanz improvisirt worden war, da er, sich an das Klavier setzend, die Zuhörer unversehens elektrisirte. Übte er solch elektrisirende Wirkung, so geschah

1) Je t'aime,
Semida, et mon coeur vole vers ton image,
Tantôt comme un encens, tantôt comme un orage!

es, weil er in den seinem Volke eigenen hieroglyphischen Tönen, in den dem vaterländischen Boden entsprossenen Tanzweisen, leicht verständlich für die Eingeweihten, das wiederzugeben verstand, was sein Ohr aus der heimlichen leidenschaftlichen Sprache dieser Herzen herausgehört hatte, die man der Fraxinella vergleichen könnte, deren Blüthen ein feines Gas umgiebt, das sich bei der geringsten Gelegenheit entzündet und sie mit plötzlichem Phosphorschein umhüllt.

Täuschende Phantasiebilder, wundersame Visionen schaute er in diesem ätherischen Lichtkreise. Er errieth, welch' ein Schwarm von Leidenschaften hier ohne Unterlaß umherschwirrt und auf und nieder flutet in den Seelen. Mit erregtem Blick verfolgte er diese Leidenschaften, die immer bereit sind sich mit einander zu messen, einander zu verstehen, zu verwunden, zu veredeln und zu beseligen, ohne daß ihre geheime Glut und ihr zitternder Herzschlag nur einen Augenblick das schöne Gleichmaß der äußeren Anmuth, die imposante Ruhe der äußeren Erscheinung störten. So lernte er den Werth edler und maßvoller Manieren schätzen, sobald sie sich mit einer Kraft des Empfindens paaren, welche verhütet, daß das Feingefühl in Fadheit, die Zuvorkommenheit in Zudringlichkeit, die Konvenienz in Tyrannei, der gute Geschmack in Steifheit ausarte und das Gemüthsleben nicht, wie dies häufig geschieht, jenen harten, kalkigen Pflanzenarten gleiche, die man unter dem symbolischen Namen „Eisenblumen" — flos ferri — kennt.

Die strenge Beobachtung des Schicklichen in diesen Kreisen diente nicht dazu, ein hohles oder mißgestaltetes Innere dahinter zu verbergen; sie brachte im Gegentheil die Nöthigung mit sich, alle Berührungen und Beziehungen zu vergeistigen und zu erhöhen, alle Eindrücke zu adeln. Was Wunder demnach, wenn seine frühesten, in so vornehmer Umgebung angenommenen Gewohnheiten Chopin zu dem Glauben führten, daß die gesellschaftliche Konvenienz anstatt eine einförmige Maske zu sein, welche unter der Symmetrie der gleichen Linien den Charakter aller Eigenart beraubt, vielmehr dazu dient, die Leidenschaften in Zaum zu halten, ohne sie zu unterdrücken, und sie vor Ausschreitungen zu bewahren, indem sie „den Schwärmern für das Unmögliche" lehrt, alle die Tugenden, welche

die Erkenntnis des Übels erzeugt, denen zu vereinen, die „sein Dasein in der Liebe vergessen lassen"[1] und somit die unmögliche Verwirklichung einer „Eva", die unschuldig und gefallen, Jungfrau und Geliebte zugleich ist", nahezu zu ermöglichen.

In dem Maße als jene ersten Jugendeindrücke Chopin's in seiner Erinnerung zurücktraten, gewannen sie in seinen Augen noch an Anmuth und Zauber und hielten ihn nur um so mehr in Fesseln, als keine damit in Widerspruch stehende Wirklichkeit diesen heimlich in seiner Einbildungskraft verborgenen Zauber zu brechen versuchte. Je mehr diese Epoche der Vergangenheit angehörte, je mehr er sich zeitlich von ihr entfernte, um so mehr begeisterte er sich für die Gestalten, die er aus seinem Gedächtnis heraufbeschwor. Es waren prachtvolle lebensgroße Portraits, oder lächelnde Pastellköpfe, umflorte Medaillons oder Kameen-Profile, Wasserfarbenbilder dunklen Kolorits neben blassen zarten Bleistiftskizzen. Diese Gallerie von Schönheiten verschiedenster Art war seinem Geiste fort und fort gegenwärtig und vermehrte seinen Widerwillen gegen jene Freiheit des Wesens, jene brutale Herrschaft der Laune, jene Gier, den Becher der Phantasie bis zur Hefe zu leeren und sich von jeglichem Zufall des Lebens abenteuernd umhertreiben zu lassen, denen man in dem fremdartigen, stets beweglichen Kreise begegnet, welcher als die Pariser Bohême bezeichnet wird.

Indem wir von dieser, inmitten des Glanzes der damaligen vornehmen Gesellschaft Warschaus verbrachten Periode seines Lebens sprechen, wollen wir es uns nicht versagen, einige Zeilen anzuführen, die Chopin's Weise treffender als andere schildern, in welchen letzteren wir nur das Zerrbild einer auf elastischen Stoff gezeichneten und nun vielfach verzogenen Silhouette zu erkennen vermögen.

„Sanften, feinfühligen, in jeder Hinsicht ausgezeichneten Wesens, verband er mit fünfzehn Jahren die Anmuth der Jugend mit der Würde des reiferen Alters. An Körper und Geist war er zart organisirt. Für die mangelnde Muskelkraft aber entschädigte ihn die Schönheit einer außergewöhnlichen Physiognomie, die sich weder zu

1 Sand, Lucrezia Floriani.

einem bestimmten Alter noch Geschlecht bekannte. Nicht das männlich kühne Äußere eines Abkömmlings der alten Magnaten, die nur zu trinken, zu jagen und Krieg zu führen verstanden, noch die weibliche Lieblichkeit eines rosigen Cherubs war ihm eigen. Etwas den idealen Geschöpfen, welche die mittelalterliche Poesie zur Ausschmückung der christlichen Gotteshäuser schuf, Verwandtes haftete ihm an. Ein Engel schön von Angesicht, wie ein erhabenes schmerzerfülltes Weib, edel und schlank an Gestalt wie ein junger olympischer Gott — so sehen wir ihn vor uns, und diese Erscheinung krönte ein Ausdruck, der zärtlich und streng, keusch und leidenschaftlich zugleich war.

„Und dies war der Grund seines Wesens. Es gab nichts Reineres und dabei doch Exaltirteres als seine Gedanken, nichts Beharrlicheres, Ausschließlicheres, Ergebeneres als seine Zuneigungen. . . Aber nur das ihm Gleichgeartete begriff er; alles Übrige existirte für ihn nur wie eine Art lästigen Traums, dem er sich, obwohl inmitten der Welt lebend, zu entziehen trachtete. Allzeit in seine Träumereien verloren, blieb er der Wirklichkeit abhold. Als Kind konnte er kein schneidiges Instrument berühren ohne sich zu verwunden; als Mann vermochte er nicht einem anders gearteten Menschen gegenüberzustehen, ohne sich durch diesen lebendigen Widerspruch verletzt zu fühlen. . . .

„Vor einem fortwährenden Antagonismus bewahrte ihn nur die freiwillige und bald festgewurzelte Gewohnheit, Nichts von alledem zu sehen und zu hören, was ihm im Allgemeinen und ohne seine persönlichen Neigungen zu berühren, mißfiel. Die Menschen, die anders als er dachten, stellten sich seinen Augen wie eine Art Gespenster dar; da ihm aber eine liebenswürdige Artigkeit eigen war, so konnte man für höfliches Wohlwollen nehmen, was bei ihm nur kalte Geringschätzung, ja selbst unüberwindliche Abneigung war. . . .

„Nie gestattete er sich eine Stunde der Mittheilsamkeit, ohne sie durch mehrere Stunden der Zurückhaltung zurückzukaufen. Die moralischen Ursachen dessen waren zu zarter Natur, um mit unbewaffnetem Auge erkannt zu werden. Es hätte eines Mikroskops

bedurft, um in seiner Seele zu lesen, in deren Tiefe so wenig vom Lichte der Lebenden drang. . . .

„Befremdend erscheint es, daß er bei einem derartigen Charakter Freunde haben konnte. Und dennoch besaß er deren, und zwar nicht nur die Freunde seiner Mutter, die in ihm den würdigen Sohn einer edlen Frau schätzten, sondern auch junge Leute seines Alters, deren feurige Liebe er mit Liebe vergalt. . . . Von der Freundschaft hatte er eine ideale Vorstellung, und gern gab er sich in den Jahren der ersten Illusionen dem Glauben hin, daß er und seine Freunde, die in der gleichen Weise fast und in denselben Grundsätzen erzogen worden, niemals ihre Ansichten ändern und in Widerspruch miteinander gerathen könnten. . . .

„Sein Äußeres war zufolge seiner guten Erziehung und seiner natürlichen Anmuth so einnehmend, daß er selbst denen, die ihn nicht kannten, gefallen mußte. Sein entzückendes Antlitz stimmte von vornherein für ihn günstig. Die Zartheit seiner Konstitution machte ihn in den Augen der Frauen interessant; die reiche und gefällige Bildung seines Geistes, die ruhige und einschmeichelnde Originalität seiner Gesprächsweise wendete ihm die Aufmerksamkeit unterrichteter Männer zu. Leute minder feinen Schlags gewann er durch seine ausgesuchte Höflichkeit, für die sie um so empfänglicher waren, als sie in ihrer arglosen Gutmüthigkeit nicht begriffen, daß sie lediglich die Ausübung einer Pflicht für ihn war, an der die Sympathie keinerlei Antheil hatte.

„Hätten sie ihn durchschauen können, so würden sie ihn mehr liebenswürdig als liebevoll gefunden haben und hätten von ihrem Standpunkte aus Recht gehabt. Doch wie konnten sie auf solche Gedanken kommen, da in den seltenen Fällen, wo er sich an Andere anschloß, seine Zuneigung so lebhaft, so tief und berechtigt war? . . .

„Bei den kleinen Vorkommnissen des Lebens bethätigte er die gewinnendsten Umgangsformen. Der Ausdruck des Wohlwollens nahm bei ihm in jeder Gestalt eine ungewöhnliche Grazie an, und wenn er seiner Dankbarkeit Worte verlieh, so geschah dies mit einer inneren Bewegtheit, welche die empfangene Freundschaft mit Wucherzinsen zurückzahlte.

„Er lebte in der Einbildung seines tagtäglich zu erwartenden Todes. Darum ließ er sich die Fürsorge eines Freundes gefallen, ob er ihm auch verhehlte, wie kurze Zeit er derselben zu bedürfen meinte. Ein starker Muth war ihm nach außen hin eigen, und wenn er den Gedanken eines nahen Todes nicht mit der heroischen Sorglosigkeit der Jugend pflegte, so hegte er doch die Erwartung desselben mit einer Art bitterer Wollust".[1] . . . . . .

. . . . . .

In diese erste Zeit seiner Jugend fällt seine Neigung für ein junges Mädchen, das ihn lebenslang mit frommer Pietät im Herzen trug. Der Sturm, der Chopin, gleich einem auf dem Gezweig eines fremden Baumes überraschten Vogel, auf seinen Schwingen in weite Ferne führte, trennte diese erste Liebe und beraubte den Verbannten zu gleicher Zeit der Heimat wie der künftigen treuen Gefährtin seines Lebens. Nie fand er das Glück, das er mit ihr geträumt, wohl aber den Ruhm, an den er vielleicht nicht einmal gedacht hatte. Und sie war schön und lieblich, wie die Madonnen Luini's mit den ernsten und doch so zärtlich blickenden Augen. Ruhig, doch voll Trauer trug sie ihr Geschick, zumal als sie gewahrte, daß keine andere Neigung das Dasein dessen versüßen sollte, den sie mit jener naiv erhabenen Hingebung verehrte, die das Weib in einen Engel verwandelt.

Diejenigen Frauen, welche die Natur mit den schwer zu tragenden Gaben des Genies — einer ungewöhnlichen Verantwortlichkeit und steten Versuchung, dieselbe doch zu vergessen — belastet, haben wohl, auch wenn sie die Sorgen um ihren Ruhm denen ihrer Liebe nicht opfern dürfen, das Recht, ihrer Selbstverleugnung Schranken zu setzen. Gleichwohl kann es geschehen, daß man selbst Angesichts der glänzendsten Genialität die aus rückhaltloser Hingabe entspringenden göttlichen Gefühlsregungen vermißt; denn allein die volle Liebeshingebung, welche das Weib mit seinem ganzen Dasein, seinem Willen und Namen in dem des geliebten Mannes aufgehen läßt, berechtigt den Mann, wenn er aus dem Leben scheidet, zu dem

1 Lucrezia Floriani.

Bewußtsein, daß er dasselbe mit der Frau getheilt und daß seine Liebe ihr besser als jedwede zufällige oder vorübergehende Verbindung die Ehre ihres Namens und den Frieden ihres Herzens zu sichern vermochte.

Unvermuthet von Chopin getrennt, blieb das junge Mädchen, das ihm zur Braut bestimmt war und ihm doch niemals angehören sollte, seinem Andenken und Allem, was ihr von ihm zurückblieb, treu. Mit kindlicher Freundschaft umgab sie seine Eltern, und Chopin's Vater duldete nicht, daß ein in jenen hoffnungsvollen Tagen von ihr gezeichnetes Portrait seines Sohnes jemals durch ein anderes vollendeteres bei ihm ersetzt werde. Viele Jahre später noch sahen wir die bleichen Wangen dieses trauernden Weibes sich leise röthen, wie den Alabaster ein plötzlicher Lichtschein färbt, als beim Anschauen dieses Bildes sein Blick dem eines aus Paris angekommenen Freundes begegnete.

Nach Ablauf der Gymnasialjahre begann Chopin seine Harmonie-Studien bei Professor Joseph Elsner. Bei ihm lernte er, was am schwersten zu erlernen ist und am seltensten ausgeübt wird: streng in den Anforderungen gegen sich selbst zu sein und Geduld und Fleiß bei der Arbeit zu bewähren. Als er dann auch seinen musikalischen Kursus zu glänzendem Abschlusse gebracht hatte, sollte er auf Wunsch der Eltern reisen, um berühmte Künstler sowohl als gute Aufführungen der Meisterwerke der Tonkunst kennen zu lernen. Zu diesem Zweck nahm er in verschiedenen Städten Deutschlands einen kurzen Aufenthalt. Im Jahre 1830 hatte er, um solch flüchtigen Ausflugs willen, Warschau verlassen, als die Revolution vom 29. November zum Ausbruch kam.

In Wien zu bleiben genöthigt, ließ er sich daselbst in mehreren Koncerten hören. Gerade in diesem Winter aber war das sonst so verständnisvolle, von allen Feinheiten des Gedankens und der Ausführung rasch entzündete Wiener Publikum zerstreut. Nicht in dem Maße, als er es mit Recht erwarten durfte, erregte der junge Künstler Aufsehen. Er verließ Wien, um sich nach London zu begeben, ging zuvor aber nach Paris, in der Absicht, nur kurze Zeit dort zu verweilen. Seinem nach England visirten Passe hatte er

beifügen lassen: »passant par Paris«. Dieses Wort umschloß seine Zukunft. Viele Jahre später, als er in Frankreich nicht nur acclimatisirt, sondern naturalisirt schien, sagte er noch lächelnd: „Ich bin nur en passant hier."

Nach seiner Ankunft in Paris gab er [illegible] Concerte, in denen er sofort die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft wie der jungen Künstler auf sich zog. Wir erinnern uns noch seines ersten Auftretens bei Pleyel, wo der rauschendste Beifall gegenüber diesem Talente, das nach der ideellen wie der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Phase offenbarte, unserer Begeisterung kaum genügte. Im Gegensatz zur Mehrzahl junger Debütanten, zeigte er sich keinen Augenblick durch seinen Triumph berauscht oder geblendet. Ohne Stolz und ohne falsche Bescheidenheit nahm er ihn hin, frei vom Kitzel knabenhafter Eitelkeit, wie sie die Parvenus des Erfolges an den Tag legen.

Alle seine Landsleute, die sich zu jener Zeit in Paris befanden, bereiteten ihm den entgegenkommendsten Empfang. Kaum angelangt zählte er zu den vertrauten Freunden des Hôtel Lambert, wo der alte Fürst Adam Czartoryski mit Frau und Tochter die Trümmer der polnischen Gesellschaft, die der letzte Krieg weit umher geworfen hatte, um sich vereinigte. Mehr noch zog ihn die Fürstin Marcelline Czartoryska in ihr Haus. Sie gehörte zu seinen liebsten Schülerinnen: ja sie war, wie man sagt, die Bevorzugte, der er die Geheimnisse seines Spiels und seiner magischen Beschwörungen als rechtmäßiger Erbin seiner Erinnerungen und Hoffnungen zurückließ.

Häufig besuchte er die Gräfin Louis Plater, geborene Gräfin Brzostowska, „Pani Kasztelanowa" genannt. Bei ihr hörte man viel gute Musik: verstand sie es doch, alle die Talente, welche damals ihren Aufschwung zu nehmen und als glänzende Sternbilder zu leuchten versprachen, in ermuthigender Weise um sich zu versammeln. Da fühlte sich der Künstler nie unedler, ja zuweilen barbarischer Neugier oder Indiskretion preisgegeben, die im Stillen überrechnet, wie viele Besuche, Diners und Soupers jede Berühmtheit repräsentirt, um ja nicht zu verfehlen, eine solche, falls sie gerade an der Mode ist, „bei sich zu haben", ohne an einen weniger bekannten

Namen ihre Großmuth zu verschwenden. Als echte grande dame im alten Sinne des Worts, demzufolge sie sich als die Beschützerin eines Jeden betrachtete, der in ihren auserwählten Kreis eintrat, empfing Gräfin Plater die Gäste ihres Hauses. Bald Fee, bald Muse, Schutzengel, zarte Wohlthäterin, jede Gefahr erkennend, stets das rechte Auskunftsmittel errathend, war sie Jeglichem von uns eine ebenso geliebte als verehrte liebenswürdige Protektorin, die unsere Inspiration erleuchtete, erwärmte und erhob und unserm Leben fehlte, als sie nicht mehr war.

Viel verkehrte Chopin auch mit Frau von Komar und ihren Töchtern, Fürstin Ludmilla von Beauveau und Gräfin Delphine Potocka. Der Letzteren Schönheit und unbeschreibliche Geistesanmuth erhoben sie zu einer der gefeiertsten Königinnen des Salons. Ihr widmete er sein zweites Koncert, welches das von uns bereits an anderer Stelle erwähnte Adagio enthält. Bei der Schönheit ihrer reinen Linien konnte man sie noch an ihrem Todestage einer liegenden Statue vergleichen. Immer von Schleiern, Shawls, Wolken durchsichtiger Gaze umhüllt, die ihr ein eigenthümlich ätherisches Ansehen gaben, war die Gräfin von einer gewissen Affektirtheit nicht frei; was sie aber affektirte, war so ausgesucht fein, sie affektirte es in so vornehmer Weise, war in der Wahl ihrer ihre angeborene Überlegenheit noch erhöhenden Anziehungsmittel eine so raffinirte Aristokratin, daß man nicht wußte, sollte man an ihr mehr die Natur oder die Kunst bewundern. Ihr Talent, ihre unvergleichliche Stimme übten auf Chopin einen Zauber, dessen holder Macht er sich leidenschaftlich hingab. Diese Stimme aber sollte noch in seiner letzten Stunde an sein Ohr klingen und für ihn die süßesten Töne der Erde mit den ersten Accorden himmlischer Musik verschmelzen.

Auch mit vielen jungen Polen stand er in Beziehung: Fontana, Orda, dem eine große Zukunft zu winken schien und der doch mit zwanzig Jahren in Algier fiel; die Grafen Plater, Grzymala, Ostrowski, Szembeck, Fürst Casimir Lubomirski u. A. Da auch die später in Paris eintreffenden polnischen Familien sich beeilten, seine Bekanntschaft zu machen, so verkehrte er fortdauernd vorzugsweise mit einem Kreis, der zum größten Theil aus seinen Landsleuten

bestand. Durch ihre Vermittelung ward er nicht nur von allen Vorkommnissen in seinem Vaterland unterrichtet, er blieb auch in einer Art musikalischer Verbindung mit demselben. Gern ließ er sich die neuen Dichtungen und Gesänge zeigen, welche die Neuankommenden nach Frankreich mitbrachten. Gefielen ihm die Worte derselben, so unterlegte er ihnen oftmals eine eigene Melodie, die sich rasch in seiner Heimat verbreitete, ohne daß der Name ihres Urhebers immer bekannt geworden wäre. Nachdem diese nur der Eingebung seines Herzens entsprungenen Melodien allmählich zu beträchtlicher Anzahl angewachsen waren, dachte Chopin in seiner letzten Lebenszeit daran, sie zur Veröffentlichung zusammenzustellen. Leider gebrach ihm die nöthige Muße dazu, und so bleiben sie nun verloren und verstreut, wie der Duft von Blumen, die an unbewohnten Orten blühen und nur den einsamen Pfad des vom Zufall dahin geführten Wanderers mit Wohlgeruch erfüllen. Wir hörten in Polen mehrere solcher ihm zugeschriebener Melodien, die in der That auch seiner würdig wären. Wer aber möchte es gegenwärtig wagen, zwischen den Inspirationen des Dichters und seines Volkes eine unsichere Auslese zu halten?

Polen darf sich vieler Sänger rühmen, selbst solcher, die neben den ersten Dichtern der Welt zu nennen sind. Mehr denn je lassen es sich seine Schriftsteller angelegen sein, die merkwürdigsten und ruhmreichsten Blätter seiner Geschichte, die ergreifendsten und malerischsten Charakterzüge des Landes und seiner Sitten hervorzuheben. Chopin aber, der nicht wie sie planmäßig vorging, überragte sie alle an Originalität. Er hat dies Resultat nicht gesucht und gewollt; nicht im Voraus schuf er sich ein solches Ideal. Seine Kunst schien sich zuvörderst für eine „nationale Poesie“ nicht zu eignen; auch forderte er ihr nicht mehr ab, als sie zu leisten vermochte. Nur was er singen konnte, sollte sie schildern. Absichtslos, ohne in die Vergangenheit zurückzugreifen, gedachte er der vaterländischen Ruhmesthaten; ohne sie im Voraus zu analysiren, verstand er seiner Zeitgenossen Liebe und Thränen. Nicht das Resultat langen Sinnens und Grübelns war seine polnische Musik; er wäre vielleicht erstaunt gewesen, sich einen polnischen Musiker nennen zu hören. Und dennoch war er ein nationaler Musiker par excellence!

Sehen wir nicht zuweilen einen Dichter oder Künstler auftauchen, der den poetischen Sinn und Gehalt einer Gesellschaft und Epoche in sich zusammenfaßt und sammt den Typen, die sie umschloß oder zu verwirklichen trachtete, in seinen Schöpfungen darstellt? Was man durch Homer's Epen, durch Horaz' Satiren, Calderon's Dramen, Terburg's Bilder, Latour's Pastelle beiläufig gefunden, konnte es sich nur in anderer Weise, nicht auch in der Musik wiederholen? Warum vermöchte nicht auch der Tonkünstler in seinem Stil und Kunstwerk Geist und Empfinden, Leben und Ideal einer Gesellschaft wiederzuspiegeln, die innerhalb einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Landes eine besondere charakteristische Gruppe bildete? Chopin war der Dichter des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Das seinem Volk ureigene und unter allen seinen Zeitgenossen verbreitete poetische Empfinden faßte er in seiner Phantasie zusammen und brachte es durch sein Talent zu künstlerischem Ausdruck.

Wie alle echten Nationaldichter sang Chopin wahl- und absichtslos, was die Gunst des Augenblicks ihm freiwillig gewährte. So wurden in natürlichster Weise und idealisirtester Form die Empfindungen, die seine Kindheit belebt, sein Jünglingsalter bewegt, seine Jugend verschönt hatten, in seinen Gesängen wieder lebendig. So auch gewann das „wirkliche Ideal" der Seinen, wenn man so sagen darf, das einst in Wahrheit existirende Ideal, dem Alle im Allgemeinen und Jeder im Besonderen sich in irgend einer Weise näherten, unter seiner Feder Gestalt. Anspruchslos vereinigte er die in seinem Vaterland allenthalben unklar empfundenen und fragmentarisch zerstreuten Gefühle zu einer glänzenden Strahlengarbe. Erkennt man den nationalen Künstler nicht eben an der Gabe, die seinem Volke eigenen, wenn auch vielfältig zerstreuten und unbestimmten Bestrebungen in eine allen Völkern verständliche poetische Formel zusammenzufassen?

Ist man gegenwärtig nicht ohne Grund bemüht, die in den verschiedenen Ländern heimischen Melodien sorgfältig zu sammeln, so möchte es uns noch interessanter dünken, dem Charakter, welcher auf das Talent der ganz besonders durch das Nationalgefühl inspirirten Virtuosen und Komponisten bestimmend wirkt, einige Aufmerksamkeit

zu schenken. Nur Wenige sind es bisher, deren hervorragende Werke sich der allgemeinen Eintheilung in italiänische, französische, deutsche Musik nicht einordnen lassen. Dessenungeachtet läßt sich vermuthen, daß bei der erstaunlichen Entwickelung, die dieser Kunst in unserem Jahrhundert bestimmt zu sein scheint und die vielleicht die glorreiche Ära der Malerei des cinque cento für uns erneuert, Künstler hervortreten werden, deren Individualität eine feinere, verzweigtere Klassificirung bedingt; deren Werke den Stempel einer aus der Verschiedenheit der Organisationen geschöpften Originalität tragen, wie sie die Verschiedenheit der Rassen, des Klimas und der Sitten in jedem Lande hervorbringt. Die Zeit wird kommen, wo ein amerikanischer Pianist sich von einem deutschen, ein russischer Symphoniker von einem italiänischen wesentlich unterscheiden wird. Es ist vorauszusehen, daß, wie in allen Künsten so auch in der Musik die Einwirkungen des Vaterlandes auf große und kleine Meister, dii minores, erkennbar werden; daß man in den Produktionen Aller den Volksgeist vollständiger, poetisch wahrer und interessanter für das Studium abgespiegelt finden wird, als in den abgeleiteten, unkünstlerischen populären Inspirationen, so rührend dieselben auch ihren Zeitgenossen erscheinen mögen.

Chopin wird dann den ersten Musikern beigezählt werden, die in dieser Weise, unabhängig vom Einfluß einer Schule, den poetischen Gehalt einer ganzen Nation in sich individualisirten. Und zwar nicht nur weil er sich des Rhythmusses der „Polonaisen", der „Mazurken" oder „Krakowiaks" bediente und mit ihrem Namen viele seiner Arbeiten benannte. Hätte er sich darauf beschränkt, sie zu vermehren, so würde er stets nur dasselbe Bild, die Erinnerung an dasselben Gegenstand, dieselbe Thatsache dargestellt haben — eine Reproduktion, die bald langweilig geworden wäre, da sie nur der Verbreitung einer einzigen, leicht mehr oder minder monoton werdenden Form gedient hätte. Sein Name wird als der eines wesentlich polnischen Dichters fortdauern, weil er alle die von ihm benutzten Formen als Ausdruck einer seinem Volke eigenen, anderwärts nahezu unbekannten Empfindungsweise anwandte; weil der Ausdruck der gleichen Empfindungen sich unter allen Formen und allen Namen

wiederfindet, die er seinen Werken gab. Seine „Präludien", seine „Etüden", seine „Nocturnes" zumal, seine „Scherzi", selbst seine „Sonaten" und „Koncerte" — seine kürzesten, wie seine umfangreichsten Kompositionen — athmen die gleiche Empfindungsweise, die, in verschiedenen Steigerungen dargestellt, tausendfach umgestaltet und variirt, doch immer eine und dieselbe bleibt. Als ein in höchstem Grade subjektiver Künstler, beseelte Chopin all' seine Schöpfungen mit dem gleichen Leben, nämlich mit dem ureigenen Leben ihres Schöpfers selbst. Durch die Einheit des Gegenstandes sind demnach alle seine Werke mit einander verbunden. Ihre Schönheiten wie ihre Fehler sind die Folge einer immer gleichen und zwar einer exklusiven Gefühlsweise. Diese aber ist die erste Bedingung für den Dichter, wenn seine Gesänge einen Wiederhall finden sollen in den Herzen seines Volkes[1]).

---

1) Wir führen hier einige Zeilen des Grafen Karl Zuluski, des Enkels jenes Fürsten Oginski, an, dessen wir als Autors der erwähnten, mit der seltsamen Vignette versehenen Polonaise gedachten. Besser wohl als viele Landsleute Chopin's wußte Graf Zuluski, ein vortrefflicher Musiker, Sinn, Geist und Seele seiner Werke zu erfassen. In einem interessanten Aufsatz über Chopin, den eine Wiener Zeitschrift, „Die Dioskuren", II Band, veröffentlichte, äußert der als Dichter wie als Orientalist sich auszeichnende Diplomat sich folgendermaßen:

„Kein Werk des Meisters ist aber geeigneter, einen Einblick in den erhaben-lieblichen Reichthum seiner Gedanken zu gewähren, als seine Präludien. Diese zarten, oft ganz kleinen Vorspiele sind so stimmungsvoll, daß es kaum möglich ist, beim Anhören derselben sich der herandringenden poetischen Anregungen zu erwehren. An und für sich bestimmt, musikalische Intentionen mehr anzudeuten als auszuführen, zaubern sie lebhafte Bilder hervor, oder so zu sagen selbstständige Gedichte, die dem Herzensdrang entsprechenden Gefühlen Ausdruck zu geben suchen. Bewegt, leidenschaftlich, zuletzt so wehmüthig ruhig ist das Prélude in Fis-Moll, daß man unwillkürlich daran einen deutlichen Gedanken knüpft, indem man sagt:

Es rauschen die Föhren in herbstlicher Nacht,
Am Meer die Wogen erdrausen,
Doch wildere Stürme mit böserer Macht
Im Herzen der Sterblichen hausen.

Denn ruht wohl die See bald und seufzet kein Ast,
Das Herz, ach! muß grollen und klagen,
Bis daß ein Glöcklein es mahnet zur Rast
Und jetzo es aufhört zu schlagen!

Nichtsdestoweniger darf man fragen, ob diese eminent nationale, ausschließlich polnische Musik bei ihrem Erscheinen seitens derer, die sie befang und verherrlichte, einer gleich verständnisvollen und eifrigen Aufnahme begegnete als Mickiewicz', Slowacki's, Krasinski's Dichtungen? Ach! die Kunst trägt einen so räthselhaften Zauber in sich, ihre Wirkung auf die Herzen ist eine so geheimnisvolle, daß selbst die, welche am meisten von ihr beherrscht werden, das, was sie singt und sagt, nicht allsogleich in Worten oder Bildern wiederzugeben vermögen. Ganze Generationen müssen diese Poesie erst in sich aufzunehmen, ihren Duft einzuathmen gelernt haben, um endlich ihren ganzen lokalen Reiz zu erfassen und daraus ihre Abkunft zu errathen.

Chopin's Landsleute umdrängten ihn. Sie nahmen Antheil an seinen Erfolgen, freuten sich seiner Berühmtheit, rühmten sich seines Namens als eines ihnen Angehörenden. Wußten sie aber, inwieweit seine Musik ihnen angehörte? Gewiß, sie ließ ihre Herzen höher schlagen, entlockte ihren Augen Thränen; aber wußten sie wohl immer warum? Vielleicht erscheint Einer, der viel mit ihnen verkehrt, sie besonders geliebt und bewundert hat, zu der Annahme berechtigt, daß sie nicht Künstler und Musiker genug, nicht genügend scharfsinnige Beurtheiler der künstlerischen Intentionen waren, um

---

Zwei reizende Gegenstücke erinnern an eine Theokritische Landschaft, an einen rieselnden Bach und Hirtenflötentöne. Der Absicht, die Rollen unter beide Hände zweifach zu vertheilen, entsprang die doppelte Darstellung, deren Analogien und Kontraste in fast mikroskopischen Verhältnissen wunderbar erscheinen. Sie erinnern an jene wundervollen Gebilde der Natur, die im kleinsten Raum eine so erstaunliche Zahlenmenge aufweisen. Man zähle nur die Noten des zuerst erwähnten Beispieles: ihre Zahl beträgt gegen fünfzehnhundert, die kaum eine Minute ausfüllen. — Anderswo rollen Orgeltöne im weiten Domesraum, oder es erzittern im fahlen Mondlichte Friedhofsklagetöne, während Irrlichter geisterhaft vorbeihuschen. Dort wandelt der Sänger am Meeresufer, und der Athemzug des bewegten Elementes umweht ihn mit unbekannten Stimmungen aus fernen Weiten.

Es fehlt nicht an traditionellen Auslegungen mancher Zwischenspiele Chopin's. Wer denkt da nicht gleich an das Prelude in Es-Dur, das an einem stürmischen Tage auf den Balearen entstand? Gleichmäßig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel und ein Gewitter durchbraust die Natur. Nun ist es vorübergezogen, und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer! . . .

sich über den letzten Grund ihrer tiefen Bewegung beim Anhören ihres Barden Rechenschaft zu geben. Aus der Weise, wie Einige seine Kompositionen spielten, sah man, daß sie zwar stolz auf Chopin als ihren Stammgenossen waren, aber keine Ahnung davon hatten, daß seine Musik ausdrücklich von ihnen sprach, sie in Scene setzte und dichterisch verklärte.

Eine andere Zeit, ein andres Geschlecht freilich war mittlerweile herbeigekommen. Das Polen, das Chopin gekannt, hatte, tapfer und galant zugleich, seine ersten europäischen Lorbeeren auf den sagenhaften Schlachtfeldern des ersten Napoleon gepflückt. Es hatte mit dem schönen unglücklichen Fürsten Joseph Poniatowski, der sich in die Fluten der Elster stürzte, einen ritterlichen Glanz um sich verbreitet, und noch immer scheinen jene Fluten erstaunt über die Kühnheit, mit der sie ihn verschlungen, wie über den Weltruf, der sich an ihre prosaischen Ufer knüpft, seit eine mächtige Trauerweide die berühmten Manen überschattet. Das Polen Chopin's war noch das von Ruhm und Lustbarkeit, Tanz und Liebe berauschte Polen, das heldenmüthig auf den Wiener Kongreß gehofft hatte und thöricht genug auch unter Alexander I. noch hoffte. — Inzwischen war Kaiser Nikolaus zur Regierung gekommen! — Die noblen, verfeinerten Empfindungen von damals, durch den drohenden Galgen in sich zurückgeschreckt, lebten hinfort nur noch mit dem Tod in der Seele. Bald gingen sie in einem Ocean von Thränen unter, wurden in Särgen erstickt, in der bittern Noth der Verbannung, der Konfiskation, der Kerker von Petrozawodzk, der sibirischen Bergwerke, der kaukasischen Soldatenröcke, der dreitausend militärischen Knutenhiebe vergessen. Wer freilich unter den Eindrücken einer so düsteren Wirklichkeit, die Seele von derlei Schreckensbildern erfüllt, dem Vaterland entflohen war, vermochte, in Paris ankommend, den Faden der Erinnerungen Chopin's nicht leicht da wieder aufzunehmen, wo er abgerissen worden.

Gern hätten wir hier durch Analogie von Wort und Bild die inneren Eindrücke verständlich gemacht, welche einer so auserlesenen Feinfühligkeit und Reizbarkeit entsprechen, wie sie feurigen und leicht beweglichen, in ihrem Stolz tief verwundeten Naturen eigen

ist. Doch schmeicheln wir uns nicht, daß es uns gelungen wäre, eine so ätherische, duftige Flamme in den engen Raum des Wortes zu bannen. Wäre die Lösung dieser Aufgabe überhaupt möglich? Wird neben den machtvollen oder lieblichen Eindrücken, welche andere Künste hervorrufen, das Wort nicht immer matt und kalt, dürr und dürftig erscheinen? Äußerte eine Frau, deren Feder viel gesagt, gemalt, gemeißelt und gesungen hat, nicht oft mit Recht: „daß von allen Arten, ein Gefühl zum Ausdr zu bringen, das Wort die unzulänglichste sei?" Wir bilden uns nicht ein, in diesen Blättern jene Weichheit der Pinselführung erreicht zu haben, die erforderlich wäre, um die mit unnachahmlicher Leichtigkeit entworfenen Tonbilder Chopin's wiederzugeben.

Da ist Alles zart und fein, bis hinauf zur Quelle des Zorns und der Leidenschaft. Da verschwinden die freien, raschen Impulse. Bevor sie ans Licht treten, mußten sie alle die strenge Musterung einer fruchtbaren, geist- und anspruchsvollen Phantasie bestehen, die sie zusammenstellte und ihre Gestalt bestimmte. Sie alle wollen mit Scharfsinn erfaßt, mit Feingefühl künstlerisch verlebendigt werden. Das eben, daß er sie mit ausgesucht wählerischer Hand erfaßte und mit wunderbarer Kunst verlebendigte, hat Chopin zum Künstler ersten Ranges gemacht. Nur wenn man ihn lange und ausdauernd studirt, seinem Gedanken durch all' seine vielfältigen Verzweigungen nachgeht, lernt man vollkommen verstehen und würdigen, wie er denselben förmlich sichtbar und greifbar zu machen wußte, ohne daß er je schwerfällig oder kalt erschiene.

Zu jener Zeit brachte ein befreundeter Musiker, ein entzückter und begeisterter Zuhörer, ihm täglich eine so zu sagen intuitive Bewunderung dar; denn erst viel später erschloß sich ihm das ganze Verständnis dessen, was Chopin gesehen und geliebt, was ihn in seinem Vaterlande erregt und entflammt hatte. Er hätte ohne Chopin, selbst wenn er Polen und die Polinnen gekannt hätte, wohl nimmer errathen, was Polen war und was die Polinnen und ihr Ideal sind. Hinwiederum hätte er Chopin's Ideal: Polen und die Polinnen, wohl nicht so zu verstehen vermocht, hätte er nicht seine Heimat aufgesucht und dort der Fülle von Hingebung

Großmuth und Heldenmuth, die das Frauenherz umschließt, bis auf den Grund geschaut. Alsbald begriff er, daß der polnische Künstler seine Verehrung des Genies dadurch kundgab, daß er es als Vorrecht der Geburt betrachtete. . . .

Als Chopin's Aufenthalt in Paris sich verlängerte, wurde er in Kreise hineingezogen, die sich antipodisch zu denen verhielten, in deren Mitte er aufgewachsen war. Sicherlich dachte er nie daran, den Umgang mit den schönen und geistvollen Beschützerinnen seiner Jugend aufzugeben, und dennoch — er wußte nicht, wie es geschah? — kam eine Zeit, wo seine Besuche bei ihnen seltener wurden. Dem Kreise, in den er nun eingetreten war, war das polnische Ideal und vollends das Ideal irgend welchen Geburtsvorrechtes gänzlich fremd. Wohl begegnete er daselbst der königlichen Erscheinung des Genies, die ihn angezogen hatte. Aber sie versammelte keinen Adel, keine Aristokratie um sich, die im Stande gewesen wären, sie auf den Schild zu erheben und mit grünem Lorbeer oder funkelndem Perlendiadem zu krönen. Wandelte ihn einmal die Lust an, sich selber Musik zu machen, so redeten die Liebeslieder seines Klaviers eine Sprache, die Keiner rings umher verstand.

Berührte ihn vielleicht der Kontrast zwischen dem Salon, in dem er gegenwärtig war, und jenen anderen, wo man ihn vergeblich erwartete, zu peinlich, als daß er der bösen Macht zu entrinnen vermochte, die ihn in einer seiner vornehmen Natur so fremdartigen Umgebung festhielt? Oder dünkte ihm im Gegentheil dieser Kontrast nicht stark genug, um ihn dem Genuß unsteliger Liebeslust zu entreißen, nun sein Vaterland ihm inmitten seiner verbannten oder unglücklichen Töchter nicht mehr jene magischen Feste zu bieten vermochte, wie er sie in seinen Jugendjahren geschaut? Wer von den Seinen hätte es denn gewagt, sich in jener Zeit an einem Feste zu betheiligen? Wer also von denen, die seine Landsleute nicht kannten, wußte und ahnte Etwas von der Welt, welche diese polnischen Sylphiden und Peris belebten und als züchtig fromme Zauberinnen beherrschten? Und hätte man auch wirklich ihre duftigen Schattenrisse mit staunendem Auge geschaut, was würden die, deren Haar und Bart so wenig von Pflege als ihre Hände von

Handschuhen wissen, davon verstanden haben? Schnell hätten sie sich abgekehrt, wie wenn der zerstreut emporgerichtete Blick weißen oder purpurnen Wolken begegnet, die mit ihren wechselnden Farbentönen eine Landschaft am luftigen Himmelsgewölbe malen, die freilich den wüthenden Politiker sehr gleichgültig läßt.

Wie mag Chopin fürwahr gelitten haben, als er den Adel des Genies und Talentes, dessen Ursprung sich in das göttliche Dunkel des Himmels verliert, seiner Hoheit freiwillig entsagen und „verbürgern", ja sich so weit vergessen sah, daß er den Saum seines Gewandes vom gemeinen Koth der Straßen beschmutzen ließ! Mit welch geheimer Angst mag sich sein Blick aus der unschönen, ihn bedrückenden Wirklichkeit der Gegenwart oftmals in die Poesie der Vergangenheit zurückgeflüchtet haben, wo er nur Entzücken, Leidenschaft und Anmuth um sich sah, die die Seele befriedigen und den Willen stählen, aber sie nie verweichlichen lassen! Beredter als alle menschlichen Worte wirkt die Zurückhaltung in einer Luft, wo man Feuer, aber ein belebendes, durch Tugend, Ehre, Geschmack, Noblesse der Wesen und der Dinge geläutertes Feuer einathmet. Gleich van Dyck vermochte auch Chopin nur ein einer höheren Sphäre angehörendes Weib zu lieben. Doch minder glücklich als der Lieblingsmaler des distinguirtesten Adels der Welt, verfiel er den Fesseln einer Macht, die den Bedürfnissen seines Wesens nicht entsprach. Er begegnete nicht dem vornehmen jungen Mädchen, das glücklich war, sich in einem von Jahrhunderten bewunderten Meisterwerk verewigt zu sehen, wie van Dyck die blonde liebliche Engländerin verewigte, deren schöne Seele in ihm erkannte, daß der Adel des Genies noch über dem des Stammbaums steht.

Lange Zeit hielt Chopin sich von den gefeiertsten Berühmtheiten der französischen Hauptstadt fern; der laute Schwarm ihrer Anhänger war ihm lästig. Er seinerseits forderte weniger als sie die Neugier heraus, da sein Charakter und seine Gewohnheiten mehr wahre Originalität als augenfällige Excentricität bekundeten. Da wollte es das Unglück, daß er eines Tages vom Zauberbann eines Blickes getroffen ward, der, als er ihn seinen Flug zu den Wolken nehmen sah, sich ihm zuwandte und ihn in seine Netze

fallen ließ. Man wähnte diese Netze wohl anfangs vom feinsten Golde und mit Perlen übersäet: aber jede ihrer Maschen ward für ihn zum Gefängnis, wo er sich mit giftgetränkten Banden gefesselt fühlte. Vermochte auch dies ätzende Gift seinen Genius nicht zu schädigen, es zehrte doch an seinem Leben und entrückte ihn vor der Zeit der Welt, seinem Vaterland, der Kunst!

*

* *

VII.

Im Jahre 1836 hatte Frau George Sand nicht nur »Indiana«, »Valentine« und »Jacques«, sondern auch »Lelia« veröffentlicht — eine Dichtung, von der sie später sagte: „Wenn ich bedauere, sie geschrieben zu haben, so ist es, weil ich sie nicht noch einmal schreiben kann. In einer ähnlichen Geistesverfassung wie damals, würde es mir heute eine große Erleichterung gewähren, sie wieder anfangen zu können"[1]. In der That, die Aquarellmalerei des Romans mußte George Sand fad erscheinen, nachdem sie Meißel und Hammer des Bildhauers geführt und diese gewaltige Statue modellirt hatte, der in ihrer monumentalen Unbeweglichkeit ein verführerischer Reiz inne wohnt und die bei längerer Betrachtung uns schmerzlich bewegt, wie wenn, durch ein dem des Pygmalion entgegengesetztes Wunder, eine lebendige Galathea durch den von Liebe erfaßten Künstler in Stein verwandelt worden wäre, um ihre Schönheit vor Vergänglichkeit zu schützen. Statt daß wir aber angesichts der zum Kunstwerk verwandelten Natur die Liebe sich der Bewunderung gesellen sehen, verstimmt uns vielmehr die Wahrnehmung, daß Liebe in Bewunderung übergehen kann.

Braune Lelia! Einsame Gegenden hat dein Fuß durchwandert, düster wie Lara, zerrissenen Gemüthes wie Manfred, rebellisch wie Kain, so warst du; doch wilder, unbarmherziger, trostarmer noch als

1 Lettres d'un voyageur.

Jene. Denn kein Männerherz fand sich, das weiblich genug fühlte, um dich zu lieben, wie sie geliebt wurden, um deinen herben Reizen den Tribut blind vertrauender Unterwerfung, stummer und heißer Hingebung zu zollen, um seine Fügsamkeit unter den Schutz deiner Amazonenkraft zu stellen! Heldenweib, wie jenes kriegerische Geschlecht warst auch du tapfer und kampfbegierig, und scheutest dich nicht dein sammetweiches Antlitz durch Sonne und Sturm bräunen zu lassen, deine mehr geschmeidigen als kräftigen Glieder an Beschwerden zu gewöhnen und ihnen so die Macht ihrer Schwachheit zu rauben! Wie jene Heldinnen mußtest auch du mit einem dich blutig verletzenden Panzer die Brust bedecken, die, hold wie das Leben, verschwiegen wie das Grab, dem Manne heilig ist, wenn sein Herz den ausschließlichen undurchdringlichen Schild derselben bildet!

Nachdem sie mit stumpferem Meißel dies Antlitz geglättet, dessen Hoheit und Stolz, dessen düster umschatteter Blick und elektrisches Haar an die griechischen Marmorbilder der Gorgone erinnern, deren herrliche Züge und schöne, verhängniskündende Stirn wir bewundern, ob auch ihr sardonisches Lächeln das Blut erstarren macht — suchte George Sand vergebens nach einer anderen Form für das Gefühl, das ihre unbefriedigte Brust durchwühlte. Nachdem ihre hohe Kunst diese Gestalt geschaffen, welche alle männlichen Tugenden in sich vereinte, um die einzig von ihr verschmähte: die Selbstaufopferung in der Liebe, zu ersetzen, die der Dichter als „das ewig Weibliche“ unter allen Tugenden am höchsten feiert; nachdem sie Don Juan verdammen und doch eine Hymne auf das Genußverlangen von dem Weibe singen ließ, das gleich Don Juan die einzige Lust, welche das Verlangen stillen kann: die Entsagung, verschmähte; nachdem sie, indem sie Stenio schuf, Elvira geächtet und, mehr als Don Juan die Frauen erniedrigt, die Männer verachtet hatte — schilderte George Sand in den „Briefen eines Reisenden“ die Abspannung und Betäubung, die den Künstler ergreifen, wenn, obwohl er die ihn beunruhigende Empfindung in einem Werke verkörpert, seine Phantasie doch fortdauernd in ihrem Banne bleibt, ohne daß er sie in anderer Form zu idealisiren vermöchte.

Es sind dies Dichterqualen, die Byron wohl verstand, als er den von ihm wieder auferweckten Tasso heiße Thränen weinen ließ, nicht über Kerker und Ketten, die ihn fesselten, noch über seine körperlichen Schmerzen oder die Schmach der Menschheit; sondern darüber, daß sein Epos beendigt und er nun seiner Traumwelt entrückt, der grausamen Wirklichkeit zurückgegeben sei.

Durch einen Chopin befreundeten Musiker, einen von denen, die ihn bei seiner Ankunft in Paris aufs freudigste begrüßt hatten, hörte George Sand zu jener Zeit häufig von diesem exceptionellen Künstler sprechen. Mehr noch als sein Talent wurde ihr sein poetisches Genie gepriesen. Sie lernte seine Werke kennen und bewunderte ihre süße Schwärmerei. Sie erstaunte über den Gefühlsreichthum, der diese Dichtungen und Herzensergüsse lauterster Edelart erfüllte. Dazu kam, daß einige Landsleute Chopin's ihr von den Frauen ihrer Nation mit einem Enthusiasmus sprachen, der ihnen bei diesem Thema eigen ist und durch die frische Erinnerung an die im letzten Kriege von ihnen bewiesene Opferfähigkeit noch erhöht ward. Aus ihren Erzählungen und den poetischen Inspirationen des Künstlers erkannte sie ein Ideal der Liebe, das sich zum Kultus der Frau gestaltete. Sie glaubte, daß das Weib, vor jeglicher Abhängigkeit und Unterordnung geschützt, sich in Polen zur Macht eines höheren, dem Mann befreundeten Wesens erhebe. Freilich ahnte sie sicherlich nicht, welch' eine Kette verschwiegener Leiden und Entsagung, Langmuth, Nachsicht und muthvoller Ausdauer dies Ideal geschaffen hatte, das, stolz und resignirt, neben der Bewunderung die Wehmuth des Betrachters weckt, wie jene rothblühenden Blumen, deren Stiele, sich zu einem Netz langen grünen Geäders verschlingend, den Ruinen Leben leihen. Aus dem bröckelnden Kitt morschen Gesteins läßt sie Natur hervorsprießen, und über den Verfall menschlicher Werke breitet ihr unerschöpflich sinniger Reichthum den Schleier der Schönheit.

Als sie sah, daß der polnische Künstler, statt seine Phantasie in Porphyr und Marmor zu verkörpern und wuchtige, weithin leuchtende Gestalten hinzustellen, seinen Schöpfungen vielmehr alle Schwere benahm, ihre Contouren verwischte und nöthigenfalls selbst die Archi-

tektur ihrem Boden entrückt hätte, um sie gleich den Luftschlössern der Fata morgana in die Wolken zu versetzen, fühlte sich George Sand von der unfaßbaren Leichtigkeit dieser Gebilde nur noch mehr zu dem Ideal hingezogen, das sie darin zu erblicken meinte. Obgleich die Kraft ihres Arms wohl ausgereicht hätte, um Gestalten in voller Körperlichkeit zu schaffen, war ihre Hand doch zart genug, um jene kaum sichtbaren Reliefs zu formen, in denen der Künstler dem Stein nur den Schatten einer unverwischbaren Silhouette anzuvertrauen scheint. Sie war der übernatürlichen Welt nicht fremd; schien die Natur doch vor ihr, wie vor einer Lieblingstochter, ihren Gürtel gelöst zu haben, um ihr alle die Launen, Spiele und Reize zu enthüllen, die sie der Schönheit verleiht.

Selbst die oft kaum wahrzunehmende Anmuth blieb ihr nicht verborgen. Sie, deren Blick unabsehbare Weiten zu umfassen liebte, verschmähte es nicht, die Farbenpracht des Schmetterlingsflügels zu beobachten, das wunderbar symmetrische Netzgewebe zu studiren, welches das Farrenkraut als Baldachin über die Walderdbeere spannt, dem Rieseln des Bachs im feuchten Rasen zu lauschen, wo sich das Zischen der „verliebten Viper" vernehmen läßt. Dem Tanze der Irrlichter am Saum von Sümpfen und Wiesen hatte sie zugesehen und die chimärischen Ziele errathen, zu denen ihr verrätherisches Hüpfen den verspäteten Wanderer lockt. Sie hatte dem Konzert, das die Grille und ihre Genossinnen in den Stoppeln des Brachfeldes anstimmen, ihr Ohr geliehen, und die Bewohner der geflügelten Waldrepublik waren ihr ebensowohl dem Namen als ihrem Federkleid und Gesang oder Klageruf nach bekannt. Sie wußte, wie weich das Fleisch der Lilie, wie blendend ihr Teint ist und verstand die Verzweiflung Genovevas, des in die Blumen verliebten Kindes, dem es nicht gelingen wollte, ihrer holden Pracht zu gleichen[1].

In ihren Träumen besuchten sie jene „unbekannten Freunde", die, „wenn sie angsterfüllt an verlassenem Ufer saß, ein reißender Strom auf mächtiger Barke herbeiführte. Dahinein schwang sie sich, um nach den unbekannten Ufern des Traumlandes zu schiffen.

---

1 André.

welches das wirkliche Leben nur wie ein Nebelbild an denen vorüberführt, die von Kindheit an die Zaubermuscheln kennen, die zu den glücklichen Inseln geleiten, wo Alle schön und jung sind, wo Männer und Frauen im lang herabwallenden Haar Blumenkränze tragen, seltsam geformte Becher und Harfen in der Hand; wo sie in Stimmen und Gesängen reden, die nicht von dieser Welt sind, und Alle die gleiche, himmlische Liebe erfüllt; wo silberne Becken die duftenden Wasserstrahlen auffangen, in chinesischen Vasen blaue Rosen wachsen, wo zauberische Fernsichten winken, wo man nackten Fußes auf sammtnen Moosteppichen wandelt und sich singend im balsamischen Grün des Hains verliert. —"[1]

So wohlbekannt waren ihr diese „unbekannten Freunde", daß, wenn sie dieselben wiedergesehen hatte, „sie den ganzen Tag nicht ohne Herzklopfen an sie zurückdenken konnte." In Hoffmann's Geisterwelt war sie eingeweiht. Hatte sie doch die Bilder der Todten lächeln- und manches Haupt von einem Glorienschein umflossen gesehen, wenn Sonnenstrahlen, wie ein Arm Gottes, leuchtend und unfaßbar, von wirbelnden Atomen umgeben, sich aus der Höhe eines gothischen Fensters herniedersenken. Hatte sie nicht im Gold- und Purpurglanz der untergehenden Sonne die hehrsten Erscheinungen erblickt? Keinen Mythus gab es im Reich des Phantastischen, dessen Geheimnis ihr nicht vertraut war.

So verlangte sie denn darnach, den Mann kennen zu lernen, den seine Flügel zu „jenen Gefilden trugen, die sich unmöglich beschreiben lassen und die doch irgendwo auf Erden, oder auf einem der Planeten existiren müssen, deren Licht wir beim Niedergang des Mondes so gern im Waldesdunkel betrachten."[3] Mit eigenen Augen wollte sie den sehen, der, nachdem er gleich ihr dies schönere Land entdeckt hatte, es nie wieder verlassen, nie wieder Herz und Phantasie zu dieser wirklichen Welt zurückwenden wollte, die den finnländischen Küsten vergleichbar ist, wo man den schlammigen Morästen und

1 Lettres d'un voyageur
2 Spiridion.
3 Lettres d'un voyageur

Sümpfen nur entgehen kann, wenn man zum nackten Granit einsamer Felsen emporklimmt. Müde vom schweren Traum, den sie Lelia genannt, müde, einem gewaltigen, aus irdischem Stoff gebildeten „Unmöglichen" nachzusinnen, war sie begierig, dem Künstler zu begegnen, der einem unkörperlichen, wolkenverhüllten, an das Überirdische grenzenden „Unmöglichen" schwärmend nachjagte.

Doch ach! bleiben diese Regionen auch von den Miasmen unserer Atmosphäre befreit, unser Leid, unsere Verzweiflung dringen auch in ihre Ferne. Wer sich zu ihnen aufschwingt, schaut aufgehende, aber auch erlöschende Sonnen. Eins nach dem andern schwindet von den glänzendsten Gestirnen. Gleich leuchtenden Thautropfen sinken die Sterne herab in das Nichts, dessen gähnenden Abgrund wir nicht ermessen, und während sie die Weiten des Äthers, die blaue Sahara mit ihren wandernden Oasen betrachtet, gewöhnt sich die Einbildungskraft an eine Schwermuth, die keine Begeisterung noch Bewunderung fortan zu bannen vermag. Die Seele versenkt sich in diese Bilder, sie nimmt sie in sich auf, ohne doch selbst von ihnen bewegt zu werden, wie die schlummernden Wasser eines Sees Rahmen und Bewegung der Ufer auf ihrer Oberfläche wiederspiegeln, ohne aus ihrer tiefen Ruhe zu erwachen. „Diese Schwermuth schwächt selbst die freudigen Aufwallungen des Glückes durch die Ermattung ab, welche die Anspannung der sich über ihre natürliche Sphäre erhebenden Seele nach sich zieht. Sie bringt die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache zuerst denen zur Empfindung, die sie erforschen und beherrschen. Sie führt weit abseits von allen thätigen und kämpfenden Neigungen, um im unendlichen Raum umherzuschweifen und sich auf abenteuerlichem Flug weit über die Wolken hinaus ins Unermeßliche zu verlieren, wo man von der Schönheit der Erde nichts mehr gewahrt, da man nur den Himmel schaut, wo die Wirklichkeit nicht mehr mit der poetischen Empfindung des Verfassers von „Waverley" betrachtet wird, sondern wo man, die Poesie selbst idealisirend, das Unendliche, wie Manfred, mit seinen eigenen Geschöpfen bevölkert." [1]

1. Lucrezia Floriani.

Liszt, Chopin.

Fühlte George Sand wohl die unsagbare Melancholie, den starren Willen, die unabweisliche Exklusivität voraus, die den Hintergrund solch' beschaulicher Gewohnheiten bilden und sich der Phantasie bemächtigen, welche sich in Träumen zu ergehen liebt, deren Urbilder weit außerhalb ihres natürlichen Lebenskreises liegen? Ahnte sie wohl, welche Gestalt für solche Naturen die Zuneigung des Herzens annimmt, und daß nur das gänzliche Aufgehen im Andern ihnen gleichbedeutend mit Liebe ist? Man muß, in gewisser Beziehung wenigstens, sich unwillkürlich nach ihrer Weise verstellen, um von Anbeginn das Geheimnis dieser verschlossenen Charaktere zu ergründen, die sich — wie manche Pflanzen, die ihre Blätter beim leisesten Windzug schließen und sie nur im Sonnenschein wieder öffnen — plötzlich in sich selbst zurückziehen. Man hat diese Charaktere, im Gegensatz zu denen, die „reich durch Überfülle" sind, „reich durch Ausschließlichkeit" genannt. „Begegnen und nahern sie sich einander," sagt die von uns angeführte Romandichterin, „so können sie sich doch nie miteinander verschmelzen: Eins von Beiden muß nothwendig das Andere vernichten und nur die Asche von ihm übrig lassen." Sensitive Naturen, wie die des Meisters, dessen Leben wir vergegenwärtigen, gehen sich selbst verzehrend zu Grunde, da sie einzig den Bedürfnissen ihres Ideals gemäß leben können und wollen.

Chopin schien eine gewisse Scheu vor der Frau zu empfinden, die sich Andern ihres Geschlechts so überlegen zeigte und wie eine delphische Priesterin Dinge aussprach, von denen Jene Nichts wußten. Lange vermied er eine Begegnung mit ihr. George Sand wußte und ahnte — Dank der reizenden Einfalt, die zu den liebenswürdigsten Zügen ihres Wesens gehörte — Nichts von dieser Geisterfurcht. Sie kam ihm entgegen, und bald zerstreute ihr Anblick die Vorurtheile, die er bis dahin hartnäckig gegen die schriftstellernden Frauen gehegt hatte.

Im Herbst des Jahres 1837 ward Chopin von den beängstigenden Anfällen eines Übels heimgesucht, das ihm fast nur die Hälfte seiner Lebenskräfte übrig ließ. Besorgniserregende Symptome zwangen ihn, um der Strenge des Winters zu entgehen, zu einer

Reise nach dem Süden. George Sand, die sich den Leiden ihrer Freunde gegenüber immer so aufmerksam und theilnehmend bezeigte, wollte ihn in einem Zustand, der die sorglichste Pflege erheischte, nicht allein reisen lassen. Sie entschloß sich ihn zu begleiten. Als Ziel wählten sie die balearischen Inseln, deren gleichmäßig mildes Klima in Verbindung mit der Seeluft sich namentlich für Brustkranke so heilbringend erweist. Als Chopin abreiste, war sein Zustand ein so beunruhigender, daß man in den Hotels, in denen er nur ein paar Nächte zugebracht hatte, mehr als einmal die Bezahlung des von ihm benutzten Bettes verlangte, um es sofort zu verbrennen, da man ihn in dem Stadium der Brustkrankheit glaubte, wo dieselbe leicht ansteckend wirkt. Auch seine Freunde wagten kaum, als sie ihn bei der Abreise so entkräftet sahen, der Hoffnung auf seine Rückkehr Raum zu geben. Und dennoch! Obgleich er auf der Insel Majorca, wo er sechs Monate, vom Herbst bis zum Frühjahr verweilte, eine lange und schmerzhafte Krankheit bestehen mußte, ward seine Gesundheit dort doch so weit wieder hergestellt, daß sie mehrere Jahre hindurch eine leidliche schien.

War es das Klima allein, was ihn dem Leben zurückgab? Hielt ihn nicht vielmehr der höchste Reiz des Lebens fest? Vielleicht blieb er nur leben, weil er leben wollte; denn wer mag sagen, wie weit sich die Macht des Willens über unsern Körper erstreckt? Wer weiß, welch' inneres Arom jener entfesseln kann, um diesen vor Verfall zu schützen, welche Kraft er den erschlafften Organen einzuhauchen vermag? Wer weiß, wo die Herrschaft des Geistes über die Materie ihr Ende findet? Wer will bestimmen, in wie weit unsere Einbildungskraft unseren Sinnen gebietet, deren Kräfte verdoppelt oder ihr Erlöschen beschleunigt, je nachdem sie ihre Herrschaft durch lange und strenge Übung ausdehnt oder freiwillig die vergessenen Kräfte vereinigt, um sie in einem einzigen Augenblick zu koncentriren? Wenn die Spitze eines Krystalls die Strahlen der Sonne auffängt, entzündet dann dieser zerbrechliche Brennpunkt nicht eine Flamme himmlischen Ursprungs?

Alle Strahlen des Glückes vereinigten sich in dieser Lebensepoche Chopin's. War es ein Wunder, wenn sie die Flamme seines

Lebens wieder anfachten und zu jener Zeit in ihrem lichtesten Glanze leuchten ließen? Die von den blauen Fluten des Mittelmeers umspülte, von Lorbeeren, Orangen- und Myrtenbäumen umschattete Einsamkeit schien schon durch ihre Lage dem Verlangen der Jugend zu entsprechen, die voll naiver Illusionen und Hoffnungen von dem „Glück auf einer wüsten Insel" schwärmt. Dort athmete er die Luft, nach der die auf Erden heimatlosen Naturen so bitteres Heimweh empfinden und die man, je nach Art Derer, die sie mit uns theilen, überall und nirgends finden kann: die Luft jenes Traumlandes, das man, der Wirklichkeit und ihren Hemmnissen zum Trotz, so leicht entdeckt, wenn man es zu Zweien sucht; jenes Heimatlandes des Ideals, zu dem man mit dem Geliebten des Herzens flüchten möchte, mit Mignon ausrufend: „Dahin, dahin laß uns ziehn!"

Während der Dauer seiner Krankheit wich George Sand keinen Augenblick vom Lager des Freundes, der sie mit einer Hingebung und Dankbarkeit liebte, die, selbst als sie ihre Freuden einbüßte, nichts an Innigkeit verlor. Er blieb ihr treu, selbst als seine Liebe nur noch Schmerzen für ihn hatte; „schien es doch, als ob dieses zarte Wesen sich im Feuer der Bewunderung verzehrte. . . . Andere suchen das Glück im Liebesgenuß. Finden sie es da nicht mehr, so stirbt auch die Liebe allgemach. Darin gleichen sie eben der großen Menge. Er aber liebte um zu lieben. Kein Leid schreckte ihn zurück. Wohl konnte er, nachdem er die Phase berauschenden Glückes erschöpft, in eine neue, die des Schmerzes treten; die des Erkaltens aber konnte nimmer für ihn kommen. Es wäre denn die des physischen Todeskampfes gewesen. Denn seine Liebe war sein Leben, und ob süß, ob bitter, es war ihm nicht gegeben, sich ihr nur einen Augenblick lang zu entziehen."[1] Seit jener Zeit hörte George Sand in der That nie auf, für Chopin die Zauberin zu sein, die die Schatten des Todes von ihm hinweggebannt und seine Leiden in ein nie gekanntes Glück verwandelt hatte.

Um ihn zu retten und einem vorzeitigen Ende zu entreißen,

1 Lucrezia Floriani.

kämpfte sie muthig gegen seine Krankheit. Sie umgab ihn mit jener zart erfinderischen Fürsorge, die oft heilsamer als die Mittel der Wissenschaft wirkt. Tag und Nacht über ihn wachend, kannte sie weder Müdigkeit, noch Abspannung oder Langeweile. Weder Kraft noch Laune versagten ihr bei Erfüllung ihrer Aufgabe. Sie glich einer starken Mutter, die ihrem schwachen Liebling, der ihrem Herzen um so theuerer ist, je mehr er ihre Sorge beanspruncht, einen Theil der eignen Kraft magnetisch zu übertragen scheint. Endlich wich das Übel. „Der tiefe Trübsinn, der am Geist des Kranken nagte und keine ruhig befriedigte Stimmung in ihm aufkommen ließ, schwand allmählig. So blieb es dem leichtlebigen, liebenswürdig heiteren Charakter seiner Freundin überlassen, seine finstern Gedanken und Ahnungen zu verscheuchen, um sein geistiges Wohlbefinden aufrecht zu erhalten.“ [1])

Der düstern Sorge folgte das Glück, wie der Tag, der nach dunkler, schreckensreicher Nacht in siegreichem Glanze emporsteigt. So undurchdringlich wölbt sich zuvor die Finsternis über den Häuptern, daß man sich auf ein nahes Ende vorbereitet und auf keine Rettung zu hoffen wagt. Da erspäht das geängstete Auge plötzlich einen Punkt, wo das Dunkel sich wie unter der Macht einer unsichtbaren Hand zu lichten beginnt. Der erste Hoffnungsstrahl dringt in die Seele. Man athmet freier, wie wenn man, in dunkler Höhle gefangen, endlich einen Lichtschimmer, sei er auch noch so ungewiß, wahrnimmt. Dieser unbestimmte Lichtschein ist der erste Anbruch des Tages, der so farblose Tinten um sich verbreitet, daß man vielmehr das Sinken der Nacht, das Erlöschen der ersterbenden Dämmerung zu schauen vermeint. Doch die Morgenröthe kündigt sich durch die kühlen Lüfte an, die, als gesegnete Vorläufer, die Botschaft des Heils in ihrem reinen Odem tragen. Balsamischer Blumenduft erfüllt die Luft wie mit neuem Hoffnungsleben. Ein früh erwachter Vogel läßt sein muntres Morgenlied ertönen, das tröstlich verheißungsvoll im Herzen wiederklingt. Kaum wahrnehmbare, doch untrügliche, sich immer mehrende Anzeichen dienen als

1 Lucrezia Floriani.

Gewähr, daß im Kampf zwischen Finsternis und Licht, Tod und Leben doch die Nacht am Ende unterliegen muß. Die Beklemmung mindert sich. Hebt man den Blick zur bleiernen Himmelskuppel empor, so glaubt man sie minder schwer und drückend; es ist, als habe sie ihre furchtbare Unbeweglichkeit verloren.

Nun mehren und verlängern sich nach und nach die schmalen grauen Lichtstreifen am Horizonte. Unaufhaltsam wächst ihre Ausdehnung; sie durchbrechen das Dunkel, wie die Wasserfläche eines Teiches die trockenen Ufer in regellosen Lachen überschwemmt. Scharf abgegrenzte Gegensätze bilden sich. Wolkenmassen häufen sich gleich Sandbänken an, als wollten sie den vordringenden Tag eindämmen und zurückhalten. Aber mit der elementaren Gewalt des Wassers durchbricht sie das Licht, es tilgt und verschlingt sie und röthet sie, je weiter es emporsteigt, mit purpurnem Schimmer. Dies Licht, das die Sicherheit im Schoße trägt, jetzt strahlt es in überwältigender und doch schüchterner Anmuth, vor deren keuscher Schönheit wir in stummer Dankbarkeit das Knie beugen. Der letzte Schreck ist überwunden, der Mensch fühlt sich neu geboren.

Als ob sie aus dem Nichts erstanden, gewahrt nun das Auge plötzlich die Gegenstände. Ein rosiger Schleier scheint sie alle gleichmäßig zu überdecken, bis das Licht ihn tiefer färbt, hier und dort fast hochrothe Schatten bildet, indeß es auf andere Stellen einen weiß strahlenden Wiederschein wirft. Mit einem Mal überflutet der weite Lichtkreis das Firmament. Je weiter er sich ausbreitet, um so glanzreicher erscheint sein Mittelpunkt. Die Dünste verdichten und theilen sich, wie Vorhänge, nach rechts und links. Alles gewinnt Athem, Leben und Bewegung. Alles singt und klingt; die Töne mischen und kreuzen sich und klingen zu einem vielstimmigen Geräusch zusammen. Die starre Ruhe weicht der Bewegung, die sich in schnellem Kreislauf verbreitet. Es heben sich die Wellen des Sees wie die von Liebe erfüllte Brust. Wie Thränen der Rührung perlen die Thränen des Thaus zitternd hervor; eine nach der andern sieht man sie funkeln im feuchten Grase: Diamanten, die des belebenden Sonnenfeuers harren. Immer höher und weiter aber öffnet sich im Osten des Lichtes riesiger Fächer. Goldstreifen, Silberschimmer

violette Fransen, Scharlachschnüre bedecken ihn mit reicher Stickerei. Braunrothe Reflexe übersprenkeln seine Falten. Inmitten leuchtet in rubinartiger Durchsichtigkeit das glühendste Karmin, das, wie Kohlenfeuer, in Orange übergeht, sich zu einer Fackel und endlich einem Flammenbouquet erweitert, das höher und höher, von Glut zu Glut emporsteigt bis es zuletzt in weißem Glanze strahlt.

Und nun erscheint er, der Gott des Tages! Die leuchtende Stirn von Strahlen umflossen, steigt er langsam empor. Kaum aber zeigt er sich in seiner vollen Herrlichkeit, so schwingt er sich auf, löst sich los von seiner Umgebung und nimmt den Himmel in Besitz, die Erde weit hinter sich zurücklassend.

. . . . . .

Die Erinnerung an die auf der Insel Majorca verlebten Tage wurzelte fest in Chopin's Herzen, wie das Andenken an ein seliges Glück, das das Schicksal seinen Lieblingen nur einmal gewährt. „Er war nicht mehr auf Erden. Er schwebte in einem Himmel von goldenen Wolken und zauberischen Düften. Im Gespräch mit Gott schien seine reine Phantasie zu schwelgen, und wenn an der Lichtwelt, in der er sich selbst vergaß, der Zufall zuweilen die kleine laterna magica der Erdenwelt vorübergleiten ließ, überkam ihn ein tiefes Mißbehagen, wie wenn sich einem erhabenen Konzert der schrille Klang einer alten Leier mischte, und ein gemeines musikalisches Motiv die göttlichen Gedanken der großen Meister unterbrache.“ [1] So oft er später jener Zeit gedachte, geschah es mit solch dankbarer Rührung, als spräche er von einer jener Wohlthaten, die genügen, das Glück eines ganzen Lebens zu begründen. Es schien ihm unmöglich, je anderwärts eine Seligkeit wiederzufinden, in der die Liebe des Weibes und die Geistesblitze des Genies wechselnd die Zeit bestimmen, wie jene von Linné in seinen Glashäusern zu Upsala aufgestellte Blumenuhr, die durch das aufeinanderfolgende Erwachen der einzelnen Blumen — deren jede einen andern Duft aushauchte und andere Farben entfaltete — die Stunden bezeichnete.

---

1. Lucrezia Floriani.

Die herrlichen Gegenden, welche Dichterin und Musiker gemeinsam durchstreiften, ließen in der Einbildungskraft der Ersteren den lebhafteren Eindruck zurück. Auf Chopin wirkten die Schönheiten der Natur, wenn auch nicht minder stark, so doch minder offenkundig. Sein Gemüth ward von denselben ergriffen und durch ihre erhabenen oder sanften Reize unmittelbar harmonisch gestimmt, ohne daß sein Geist sie zu analysiren und zu bestimmen, zu klassificiren und zu nennen brauchte. Seine Seele fühlte sich im Einklang mit den bewunderten Landschaftsbildern, ohne daß er sich vom letzten Grunde jeden Eindrucks sofort Rechenschaft geben mochte. Als echter Musiker begnügte er sich damit, den den geschauten Bildern innewohnenden Gefühls- oder Stimmungsgehalt so zu sagen zu extrahiren; wogegen er die plastische Seite, das Malerische, das sich der Form seiner einer geistigeren Sphäre angehörenden Kunst nicht assimilirte, anscheinend unbeachtet ließ. Je mehr er sich indessen (wir können an ihm verwandten Naturen häufig dieselbe Wirkung beobachten) zeitlich und räumlich von jenen Bildern und Scenen entfernte, bei deren lebendigem Anblick ihm innere Erregung die Sinne verdunkelt hatte — wie Weihrauchwolken das Opfergefäß umhüllen —, desto klarer und bestimmter traten ihre Umrisse vor seine Augen. Während der folgenden Jahre sprach er von dieser Reise, dem Aufenthalt in Majorca, den Ereignissen und Anekdoten, die sich daran knüpften, mit der Begeisterung einer glücklichen Erinnerung. Damals jedoch, als er im Vollgenusse seines Glückes war, gab er sein Glück nicht in trockenen Aufzeichnungen kund.

Warum auch sollte Chopin den Gegenden Spaniens, die zu seinem poetischen Glück den Rahmen bildeten, eine eingehendere Beobachtung schenken? Fand er sie nicht in den begeisterten Schilderungen seiner Reisegefährtin verschönert wieder? Wie durch rothes Glas gesehen alle Gegenstände, ja die Atmosphäre selbst in flammenden Farben erglühen, so sah er, vom Wiederschein ihrer feurigen Phantasie verklärt, das Geschaute von Neuem an sich vorüberziehen. Denn war die so aufopfernde Krankenpflegerin nicht zugleich eine große Künstlerin? Fürwahr, eine seltene Vereinigung! Wenn die Natur, um ein Weib zu schmücken, den glänzendsten Geistesgaben

die Gefühlsinnigkeit und Hingebung gesellt, in der seine eigentliche unwiderstehliche Macht beruht — eine Macht, ohne welche das Weib ein ungelöstes Räthsel bliebe —, so erneuert sich durch die Vermählung von Phantasieglut und Herzensreinheit in anderer Sphäre bei ihm gleichsam das wunderbare Schauspiel der griechischen Feuer, deren Leuchtflammen ehemals über der Untiefe des Meeres schwebten, ohne in den Fluten zu versinken, in deren Spiegel sie ihre purpurne Pracht der himmlischen Anmuth des Azurs vereinten.

Aber vermag das Genie immerdar sich zur Seelengröße der Demuth, zu einer Opferfreudigkeit aufzuschwingen, die Vergangenheit und Zukunft, ja sich selber in zeitloser Treue zum Opfer darbringt und die der Liebe erst ein Anrecht auf den Namen „Hingebung" verleiht? Glaubt das Genie, selbst wenn es sich seiner göttlichen Kräfte begiebt, nicht auch seine gerechten Ansprüche geltend machen zu dürfen, wogegen die Macht des Weibes doch gerade darin besteht, jeder persönlichen und egoistischen Forderung zu entsagen? Kann der Königspurpur und die Flammenkrone des Genies unverletzt über dem azurnen Grund eines Frauenlebens schweben, das nur mit den Freuden dieser Erde rechnet und auf keine höheren hofft, das, vom Glauben an sich selber erfüllt, nicht an die Liebe glaubt, die „stärker als der Tod" ist? Muß man, um die Forderungen des Genius mit den Entbehrungen der Liebe zu einem nahezu überirdischen Ganzen zu vereinen, nicht in kampf- und kummervollen Tagen und Nächten dem Chor der Engel manch übermenschliches Geheimnis abgelauscht haben?

Unter seinen köstlichsten Gaben verlieh Gott dem Menschen die Macht, nach seiner Weise — nämlich nicht wie er als Schöpfer und Urheber alles Guten, des Urstoffs und der Substanz, sondern wie er als Bildner und Urheber alles Schönen — Gestalten und Harmonien aus dem Nichts hervorzubringen, um in denselben seinen Gedanken darzustellen und ein unkörperliches Gefühl in körperlichen Umrissen zu verlebendigen, welche seine Einbildungskraft schafft, und die entweder durch das Gesicht — den Sinn, der Erkennen und Denken lehrt — oder durch das Gehör — den Sinn, der Fühlen und Lieben nährt — erfaßt werden. Es ist dies die wahre

Schopfung in der schönsten Bedeutung des Wortes, insofern die Kunst Ausdruck und Mittheilung einer Empfindung mittelst eines Eindruckes, ohne Vermittelung des zur Darlegung von Thatsachen und Beweisgründen nothwendigen Wortes ist. Weiter verlieh Gott dem Künstler und hier wird auch der Dichter zum Künstler, denn der Form der Sprache, sei's Prosa, sei es Poesie, verdankt er seine Macht) eine andere Gabe, die der ersten entspricht wie das ewige Leben dem zeitlichen, wie die Auferstehung dem Tode entspricht: die der Verklärung; die Gabe, eine unvollkommene, schmerzzerissene Vergangenheit in eine Zukunft unvergänglicher Herrlichkeit zu verwandeln, die so lange währt als die Menschheit selber.

Wohl darf die ihm verliehene göttliche Macht den Menschen wie den Künstler mit Stolz erfüllen! Beruht doch in ihr das Geheimnis der angebornen Herrschergewalt des schwachen Menschen über die inkommensurable Natur, wie der berechtigten Überlegenheit des Künstlers über seines Gleichen. Aber der Mensch übt seine Herrschergewalt nur wahrhaft aus, wenn er das Gute innerhalb der Grenzen des Wahren erstrebt. Der Künstler rechtfertigt seine Überlegenheit nur dann, wenn er in die Form des Schönen das Gute einschließt. — Gleich der Mehrzahl der Künstler gefiel sich Chopin nicht in allgemeinen Abstraktionen. Mit der Philosophie des Schönen befaßte er sich nicht, er hatte nicht einmal viel davon reden hören. Wie alle echten und großen Künstler erreichte er das Ziel des Guten, zu dem der Denker nur Schritt für Schritt auf dem rauhen Pfad der Wahrheit emporklimmt, im raschen Flug durch das Strahlenreich des Schönen.

Der ihm völlig neuen Situation, die sich ihm auf Majorca eröffnete, gab Chopin sich mit einer Unkenntnis und mangelnden Voraussicht zukünftigen, schon im Keime vorbereiteten Herzeleids hin, wie wir sie Alle mehr oder weniger aus unseren Kinderjahren kennen, wo Mutterliebe uns blind vergötterte und unser Herz mit Glückseligkeit erfüllte, indeß sie den Keim zu seinem künftigen Unglück legte. Der Einwirkung unserer Umgebung sind wir Alle unterworfen, ohne uns davon Rechenscha't zu geben, und erst in viel späterer Zeit finden wir in unserem Gedächtnis das traute

Bild jeder Minute und jedes Gegenstandes wieder. Für einen im höchsten Grade subjektiven Künstler wie Chopin aber kommt der Moment, wo sein Herz ein gebieterisches Bedürfnis fühlt, das Glück, das die Flut des Lebens hinweggespült, wieder zu empfinden, seine Freuden von Neuem zu genießen und ihren Zauberrahmen wiederzusehen, indem man sie zwingt, aus dem dunklen Schatten der Vergangenheit darin ihr farbenreiches Bild versunken, herauszutreten, um sie endlich durch den geheimnisvollen Prozeß, welchen der Magnetismus des Herzens der Elektricität der Inspiration vermittelt und den die Muse ihren Auserwählten lehrt, der lichten Unsterblichkeit der Kunst zuzuführen.

Da wird jede Auferstehung zur Verklärung. Da kehrt Alles, was zweifelhaft, gebrechlich, makelhaft, mehr empfunden als verwirklicht war, was fast auf der Höhe seines Glanzes verdunkelt, auf dem Gipfel seiner Entfaltung vernnstaltet ward, in glorreicher, unvergänglicher Schönheit zurück. Nicht mehr an Zeit und Ort seiner einstigen Existenz gebunden, lebt das solchergestalt Verklärte fortan auf immerdar ein übernatürliches, unzerstörbares Leben, das Geschlechter und Zeitalter überdauert und, kraft der ihm eigenen Gabe der Allgegenwart, überall erscheint und in alle Herzen dringt.

Bemerkenswerth gewiß erscheint es, daß Chopin die Zeit des höchsten Glückes, die der Aufenthalt auf Majorca in seinem Leben bezeichnet, nie künstlerisch auferweckt und verklärt hat. Er enthielt sich dessen, ohne weiter darüber nachgedacht oder vor dem Tribunal seines Urtheils den Grund dafür angeführt, ja ohne sich selbst darnach gefragt und erforscht zu haben. Instinktiv unterließ er es. Der angeborenen Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner Seele, die unwürdige Paradoxen nie zu verführen vermochten, widerstrebte die Verherrlichung eines Etwas, „was hätte sein können, aber nicht war". Dem Sohne Polens, des Landes, wo Frauen und Männer den letzten Blutstropfen vergießen, um die „Wirklichkeit" ihres „Ideals" zu beglaubigen, galt jedes verfehlte, der Wirklichkeit entbehrende Ideal als Fehlgeburt. Aber jede Fehlgeburt, die im Reich des Lebens Tod bedeutet, kommt im Reich der Poesie nicht einmal ans Tageslicht: ihren Namen kennt man nicht im Reich des Schönen. Wie

der Vogel im Walde singt, wie der Bach im Wiesengrund murmelt, wie der Mond die Nächte durchleuchtet, wie die Woge des Meeres flimmert und der Lichtstrahl im Äther glänzt, so natürlich sang Chopin von den Eindrücken, dem Glück und der Begeisterung seiner Jugend. Aber er erzählte uns nichts von seinem fremdartigen Glück auf jener Zauberinsel, das er so gern in die Sterne versetzt hätte und das doch so bald sein Ende fand! Sich zu ihm zurückwendend, sah er die Fata Morgana, die seinen Horizont verschönt hatte, zerrissen, entstellt — wie konnte und mochte er sie da noch besingen und idealisiren?

Um es in anderer Weise auszudrücken: Chopin hatte nicht das Bedürfnis, diese glühende Vergangenheit ins Leben zurückzurufen, die ihr Feuer, ihren Glanz den südlichen Breiten entlehnte, und deren Flammen den bitteren Pechgeruch des Vulkans aushauchten, dessen Ausbrüche Schrecken und Zerstörung über lachende Hänge breiten und mit ihren Lavaströmen die Erinnerung unschuldiger Freuden auf ewig begraben. So ward sie, die die Poesie selber zu sein meinte, nie im Gesang gefeiert; sie, die den Ruhm in sich zu verkörpern glaubte, ward nicht verherrlicht; sie, die von der Liebe meinte, daß sie wie ein Glas Wasser für Jeden zu haben sei, der sie begehre, sah niemals ihre Liebe gesegnet, ihr Bild verehrt, ihrem Andenken eine heilige Dankbarkeit dargebracht. Wie viele Frauen dagegen, die nur zu „lieben und zu beten" verstanden, leben in den Annalen der Menschheit auf immerdar ein verklärtes Leben, mögen sie nun Laura de Novès oder Eleonore d'Este, Nausikaa oder Sakontala, Julia oder Monima, Thekla oder Gretchen heißen!

Doch nein! Einmal, ein einziges Mal während seines Aufenthaltes auf jener seligen Insel versetzte sich Chopin, durch Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit hingerissen und überwältigt, mittelst seines Zauberstabes in die reinen Regionen der Kunst — aber es war eine Stunde der Herzensangst und Trübsal! George Sand erzählt davon in ihren Berichten über diese Reise, nicht ohne die Ungeduld zu verrathen, die ihr bereits eine allzu ausschließliche Zuneigung erregte, welche es wagte, sich soweit mit ihr zu identificiren, daß sie bei dem Gedanken, sie zu verlieren, außer sich

gerieth; während sie selber doch sich das ungeschmälerte Eigenthumsrecht über ihre Person vorbehielt und ihr Leben durch die Lust an Abenteuern rücksichtslos in Gefahr brachte. — Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen, indeß Frau Sand viel in der Umgegend umherstreifte. In seiner Wohnung eingeschlossen, um vor lästigen Besuchen sicher zu sein, blieb er dann einsam zurück. Eines Tages hatte sie ihn verlassen, um in einem unbewohnten Theil der Insel auf Entdeckungen auszugehen. Ein fürchterliches Ungewitter brach los, eins jener südlichen Unwetter, die Alles zerstören und die Grundfesten der Natur zu erschüttern scheinen. Chopin, der seine geliebte Gefährtin inmitten der entfesselten Gießbäche wußte, fühlte eine Unruhe, die sich bis zur heftigsten nervösen Krise steigerte. Als jedoch die Elektricität, welche die Luft überfüllte, sich verzog, ging die Krisis vorüber, und er erholte sich noch vor Wiederkehr der unerschrockenen Spaziergängerin. Da er nichts Besseres zu thun wußte, setzte er sich wieder ans Klavier und improvisirte das wundervolle Präludium in Fis-Moll. Bei Rückkehr der geliebten Frau fiel er in Ohnmacht. Sie war mehr gereizt als gerührt durch diesen Beweis einer Anhänglichkeit, welche die Freiheit ihres Handelns, ihr zügelloses Verlangen nach neuen, gleichviel wo oder wie gefundenen Eindrücken einschränken, ihr Leben binden, ihre Bewegungen durch die Rechte der Liebe fesseln zu wollen schien.

Tags darauf spielte ihr Chopin sein Fis-Moll-Präludium vor. Sie aber begriff nichts von der darin geschilderten Todesangst. Er spielte es seitdem oftmals in ihrer Gegenwart; doch sie verstand nicht und würde, selbst wenn sie es errathen hätte, absichtlich nicht verstanden haben, welch eine Welt von Liebe sich in dieser Seelenangst kundgab! Was war ihr, die eine solche Liebe weder zu theilen, noch zu verstehen, noch zu schätzen vermochte, dieselbe werth? Alles Unvereinbare, Entgegengesetzte, heimlich Antipathische zweier Naturen, die sich nur durch eine plötzliche unnatürliche Anziehungskraft vereinigt zu haben schienen, um sich nach langen Anstrengungen mit der ganzen Gewalt heftigen Schmerzes und Überdrusses abzustoßen, spricht sich in diesem Ereignis aus. Ihm brach der Gedanke, daß er sie, die ihn dem Leben zurückgegeben, verlieren könne, das

Herz. Sie sah in einer abenteuerlichen Fahrt, deren Gefahr nicht den Reiz der Neuheit aufwog, nur einen unterhaltenden Zeitvertreib. Was Wunder, wenn diese Episode die einzige aus Chopin's französischer Periode blieb, deren Eindruck sich in seinen Werken wiederfindet? Hinfort theilte er sein Dasein in zwei Hälften. Noch lange Zeit litt er unter der allzu realistischen, wenig zartfühlenden Umgebung, in die sich sein sensitives Naturell verirrt hatte; aber er flüchtete sich aus der Gegenwart in die Regionen der Kunst, zu den Erinnerungen seiner Jugend, zu seinem geliebten Polen, das seine Gesänge allein nun unsterblich machten.

Gleichwohl ist es dem unter seines Gleichen lebenden Menschen nicht gegeben, sich dergestalt von den ihn umgebenden Eindrücken loszureißen und über seine täglichen schmerzvollen Leiden zu erheben, daß er in seinen Werken Alles, was er empfindet, vergißt, um nur von dem, was er einst empfunden hat, zu singen. Darum möchten wir annehmen, daß Chopin in seinen letzten Jahren einer Art rastloser Thätigkeit oder vielmehr einer verzehrenden Unruhe anheimfiel, deren er sich selber nicht bewußt war; obgleich ihm nicht verborgen blieb, daß der Genius mehr als eines großen Dichters und Künstlers durch ähnliche Leiden zerstört worden war. Große Seelen leben, um der Qual ihrer irdischen Hölle zu entrinnen, in einer selbstgeschaffenen Welt. Wir sehen es an Milton, Tasso, Camoens, Michel Angelo u. A. Ist aber ihre Einbildungskraft auch mächtig genug, sie über das Irdische emporzutragen, so vermag sie doch nicht, sie von dem Pfeil zu befreien, der ihre Brust durchbohrt. Weit ihre Flügel ausbreitend, wie Erzengel, die auf diese Erde verbannt wurden, schweben sie empor: aber selbst im Fluge fühlen sie die Schmerzen der vergifteten Wunde, die sie verzehrt. Daher hören wir das Weh verkannter Liebe aus Milton's Paradies, hören wir Liebesverzweiflung aus Sophronia's und Olindo's Scheiterhaufen, schmerzliche Empörung aus der Florentinischen Nacht heraus.

Nicht mit den Leiden jener andern großen Meister verglich Chopin das seinige. Der außergewöhnliche Glanz des Geistesquells, wo er es geschöpft, ließ ihn glauben, daß es eben mit Nichts zu vergleichen sei. Allein mit seinem Leid hoffte er, es genugsam zu

beherrschen, um seinen bleichen Wiederschein und Gespensterblick von den luftigen, in Frühlings-Morgenfrische strahlenden Regionen fern zu halten, wo er seiner Muse zu begegnen pflegte. Indessen so fest er entschlossen war, nur das reine Ideal seiner Jugendbegeisterung in der Kunst zu suchen, vermischte er ihm doch unwissentlich Schmerzensstaute, die nichts mit jenem Ideal zu schaffen hatten. Er quälte seine Muse, um komplicirte, raffinirte, unfruchtbare Leiden zum Ausdruck zu bringen, die sich in einer dramatischen, elegisch-tragischen Lyrik selbst verzehrten, welche außerhalb der Natur des Gegenstandes und seines Gefühlskreises lag.

Wir sagten es bereits: all' die seltsamen Formen, die in seinen letzten Werken so lange Zeit die Verwunderung der Künstler erregten, stimmen mit seinen Inspirationen im Allgemeinen nicht überein. Dem Liebesgeflüster, den Heldenklagen, den Jubelhymnen und Triumphgesängen, die der polnische Meister in vergangenen Tagen vernommen, mischen sie die Seufzer eines kranken Herzens, den Aufruhr einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Seele, den Zorn eines irregeführten Geistes, die unaussprechlichen Eifersuchtsqualen, die ihn in der Gegenwart bedrückten. Dennoch verstand er es so gut, ihnen seine Gesetze vorzuschreiben, sie zu bemeistern und als sieggewohnter Herrscher zu behandeln, daß es ihm, im Gegensatz zu manchem Koryphäen der zeitgenössischen romantischen Litteratur, im Gegensatz auch zu dem auf musikalischem Gebiet durch einen großen Künstler gegebenen Beispiel, gelang, die Vorbilder und die geheiligten Formen des Schönen nie zu verletzen, welches auch die Gemüthsbewegungen waren, die er in ihnen niederlegte.

Er war fern davon. In dem unbewußten Drange, Eindrücke wiederzugeben, die des Idealisirens unwerth waren, und dem Vorsatz, die Muse nimmer zur Sprache der niederen Leidenschaften des Lebens herabzuwürdigen, mit denen er seinem Herzen Berührung verstattet hatte, erweiterte er die Mittel und Grenzen seiner Kunst derart, daß keine seiner Errungenschaften von einem seiner rechtmäßigen Nachfolger verleugnet und zurückgewiesen werden wird. Denn so unsagbar er auch gelitten, niemals opfert er das Schöne in der Kunst dem Bedürfnis, seinen Schmerz frei ausströmen zu

lassen; niemals wird sein Gesang zum Weheschrei; niemals vergißt er seinen Gegenstand über seinen Wunden; niemals erlaubt er sich, die brutale Wirklichkeit in die Kunst — die ausschließliche Domäne des Ideals — zu übertragen, ohne sie zuvor ihrer Brutalität entkleidet und zu der Höhe emporgehoben zu haben, wo sie sich zur Wahrheit verklärt. Möge er Allen, welche die Natur mit einer gleich schönen Seele, einem gleich edlen Genius begabte, als Beispiel voranleuchten, wenn sie, wie er, vom Unglück ausersehen sind, einem Glücke zu begegnen, das ihnen lehrt, das Leben zu verwünschen, einer Bewunderung, die ihnen lehrt, das Bewundernswerthe verachten, einer Liebe, die sie mit Liebeshaß erfüllt!

So kurz auch die Lebensfrist schien, die Chopin bei der Schwäche seiner Konstitution gegeben war, sie hätte nicht noch durch seelische Leiden verkürzt zu werden brauchen. Zärtlich und feurig zugleich, voll feinsten, weiblich keuschen Zartgefühls, waren ihm unbesiegbare Abneigungen eigen, die zwar die Leidenschaft ihn überwinden ließ, die aber zurückgedrängt sich rächten, indem sie die zarten Fibern seines Herzens wie glühende Eisendornen zerrissen. Er hätte sich damit begnügt, inmitten der glänzenden Schattenbilder seiner Jugend, die seine Beredtsamkeit heraufbeschwor, inmitten der herzzerreißenden Schmerzen seines Vaterlandes zu leben, denen er in seiner Brust eine edle Zufluchtsstätte bereitete. Nun fiel er, wie Mancher vor ihm, jener momentanen Anziehungskraft zweier in ihrem Wesen entgegengesetzter Naturen zum Opfer, die, sich von ungefähr begegnend, eine reizvolle Überraschung empfinden, welche sie für ein dauerndes Gefühl halten und sich demgemäß Täuschungen und Hoffnungen hingeben, die sie nicht zu verwirklichen vermögen.

Beim Erwachen aus solchem Traume, der mit schrecklichem Alpdrücken endet, bleibt immer die tiefer empfindende Natur gebrochen oder verblutend zurück; sie, die am rückhaltlosesten ihr Hoffen und Lieben pflegte und es nie übers Herz gebracht hätte, es einem Boden, den Veilchen und Maiblumen, Lilien und Rosen umduften und nur Skabiose und Immortelle als Sinnbild der Wittwenschaft und des Ruhmes verdüstern, zu entreißen, um sie in ein Erdreich zu verpflanzen, wo die prächtige, aber giftige

Euphorbia, der blüthenüberdeckte, aber todbringende Manzanillabaum wachsen. — Welch' eine verhängnisvolle Macht ward den schönsten Gaben des Menschen verliehen! Feuer und Verwüstung können sie mit sich führen, wie die Rosse des Sonnengottes, als Phaeton's zerstreute Hand, statt ihren heilbringenden Lauf zu lenken, sie dem Zufall überließ und die göttliche Ordnung des Himmelsgebäudes gefährdete!

*

* *

VIII.

Seit dem Jahre 1840 schwand Chopin's Gesundheit unter beständigen Schwankungen mehr und mehr dahin. Am wohlsten fühlte er sich während der Wochen, die er mehrere Jahre hindurch alljommerlich bei George Sand auf ihrem Landgut Nohant zubrachte, trotz der traurigen Eindrücke, die für ihn auf die ausnehmend glückliche Zeit ihrer spanischen Reise folgten.

Die Berührung der Schriftstellerin mit den Vertretern der Öffentlichkeit, den ausführenden Bühnenkräften, wie mit denen, die sie, ihren Verdiensten oder ihrer Vorliebe zufolge, auszeichnete, das Durcheinander der Einwürfe und Meinungen mit seinen unvermeidlichen Reibungen war freilich seiner Natur innerst zuwider. Lange versuchte er, die Augen davor zu schließen und nichts von alledem zu sehen. Doch kam es am Ende zu Ereignissen, die, da sie sein moralisches und gesellschaftliches Schicklichkeits- und Zartgefühl allzusehr beleidigten, schließlich seine Gegenwart in Nohant unmöglich machten, obwohl es anfangs schien, als ob er dort mehr Erholung als irgendwo genieße. Da er daselbst, sobald er sich von seiner Umgebung zu isoliren vermochte, gern arbeitete, brachte er alljährlich mehrere Kompositionen mit sich heim. Der Winter aber hatte regelmäßig eine Steigerung seiner Leiden zur Folge. Mit immer größerer Anstrengung nur war er im Stande sich zu bewegen. Von 1846 zu 1847 ging er fast gar nicht mehr aus, da er keine Treppe steigen

konnte, ohne es mit den ärgsten Beklemmungen zu büßen. Fortan erhielt ihn nur die sorglichste Vorsicht und Pflege noch am Leben.

Gegen das Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag, und er verfiel in eine Krankheit, von der man kaum glaubte, daß er sie überstehen werde. Noch einmal ward er gerettet; doch lebte er, durch ein ihn vernichtendes Ereignis im Innersten getroffen, nur noch mit dem Tod im Herzen weiter. Nicht lange überlebte er den in diese Zeit fallenden Bruch seiner Freundschaft mit George Sand.

Frau von Staël, die edle, gemüth- und geistvolle Frau, die nur den Fehler hatte, die Grazie ihrer Empfindung häufig durch die Schwerfälligkeit ihres Ausdrucks zu beeinträchtigen, äußerte einmal, als sie über der Lebhaftigkeit ihres Empfindens ihre Genfer Steifheit und Feierlichkeit vergaß: „In der Liebe giebt es nur Anfänge!"

Bittere Erfahrung über die Unzulänglichkeit des menschlichen Herzens, den Träumen der Einbildungskraft zu entsprechen, sobald man dieselbe sich selbst überläßt und sie nicht durch den bestimmten Begriff des Guten und Bösen, Erlaubten und Unerlaubten auf ihrer Bahn zurückhält, machte sich in diesem Ausruf Luft. Ohne Frage giebt es Gefühle, die sich am Rande des Abgrundes, den man das Böse nennt, mit genügender Herrschaft über sich selbst bewegen, um nicht hinabzufallen, selbst wenn der Saum ihres unbefleckten Gewandes an einem Dorn hängen bleibt oder vom Staub der viel betretenen Straße beschmutzt wird. So viele Stufen zeigt ja dieser gähnende Abgrund in seinem Innern, daß man behaupten darf, nicht zu ihm hinabgestiegen zu sein, wenn man nur seinen Außenrand berührte, ohne den Fuß auf dem sonnigen Weg des Guten straucheln zu lassen. Immerhin aber sind solch verwegene Abschweifungen, wie Frau von Staël sagt, „nur Anfänge".

Warum? wird die Jugend fragen, die der entnervende Rausch des Schwindels verblendet. Warum? Weil, sobald die Seele die sicheren Gleise, welche ein Leben der Pflichterfüllung und Aufopferung schafft, verläßt, um die Düfte über dem Abgrund wohlgefällig einzuathmen, um sich an Wollustschauern zu ergötzen und der Bethörung preiszugeben, den auf solchem Grund erwachsenen

Empfindungen keine Lebenskraft innewohnt. Nur wenn sie sich vom Boden losreißen und, der Anziehungskraft eines irdischen Magneten widerstehend, die Erde verlassen, um frei über ihr zu schweben, vermögen sie ferner zu leben. Wesenlose Wesen, dafern das wirkliche Leben diesen Gefühlen nicht den unbegrenzten Horizont eines geheiligten Glücks bietet, finden sie in der Reinheit ihrer Art und den Vorrechten ihrer Abkunft nur eine Zuflucht, wenn sie Land und Namen, Gestalt und Natur verändern und als schützende oder dankende, aufopfernde oder wohlthätige Macht für die Harmonie des moralischen oder physischen Lebens sorgen: — es sei denn, daß diese Gefühle, zu den Sphären der Kunst aufsteigend, sich in einem unrealisirbaren Ideal verkörpern oder, zu den Regionen des Gebets emporbringend, sich gen Himmel schwingen, nur die leuchtende Spur der Erlösung und Sühne als einen Gruß aus der Höhe hinter sich zurücklassend. Dann allerdings überlebt das, was an diesen Gefühlen unsterblich war, immer ihre „Anfänge"; doch in einem überirdischen verklärten Leben. Dann ist es eben etwas Höheres noch als die geträumte Liebe, an die man glaubte!

Doch dies ist selten das Los der Liebe, die dem Rande des Abgrundes entkeimt, wo man aus einem anfangs blüthenüberdeckten Erdreich von Stufe zu Stufe hinabsteigt bis zu dem trüben Pfuhl des Bösen. Denn bezeugt die auf dem Grenzgebiet — the borderlands sagen die Engländer — hervortretende plötzliche Anziehungskraft mehr Feuer als Wärme, mehr Energie als Zartheit, mehr Begierde als Begeisterung, so verliert man das Gleichgewicht und stürzt von dem blumigen Abhang, den die dort Wandelnden nie zu verlassen meinten, hinab in den Schmutz der Tiefe. Allmählich erbleichen auch die sie erleuchtenden Strahlen der Liebe, welche nur so lange rein bleibt, als sie unausgesprochen sich vor sich selbst verbirgt — wie der Dichter das Wort: „Ich liebe!" mit Recht nur dann ausspricht, wenn er alle anderen Ausdrücke dafür erschöpft hat und sich seiner Verehrung bereits das Verlangen mischt. Die Tage, die jenen ersten Schatten folgen, welche, man weiß nicht wie, an einer Biegung des furchtbaren Abgrundes auftauchten, bringen einen Gährungsstoff mit sich, den man für gesund hält; kaum

gekostet aber verwandelt er sich in einen gräßlichen Schlamm, der Übelkeit der Seele verursacht und sie auf immer verdirbt, wenn sie nicht augenblicklich verworfen und verdammt wird. Solche Liebe kam freilich nicht über bloße „Anfänge" hinaus!

Doch da eine derartige, der Höhe des blumigen Abhangs entsprossene Liebe sich immer in zwei Herzen zugleich spiegelt, erhält sich gewöhnlich das eine derselben, das sich auf den schlüpfrigen Boden hinauswagte, kürzere Zeit in der Zone des Lichts. Es strauchelt, fällt, sucht vergebens sich zu erheben, sinkt von Stufe zu Stufe hinab, tauscht ein hohes Ideal für eine ungesunde Wirklichkeit ein und verfällt in einen an Wahnsinn grenzenden Zustand, der mit dem Widerwillen der Übersättigung und der Unvernunft des Lasters zur verachtungsvollen Gleichgültigkeit oder zum Vergeßen des Andern führt, welchem es zur ewigen Qual, wenn nicht zum ewigen Entsetzen wird. Was gab es auch in dieser Liebe weiter als „Anfänge"? — Und bleibt sie bei dem Einen auch immer erhaben und edel, in Gegenwart dessen, der vor dem Unedlen und Gemeinen nicht zurückschreckt, wird sie für ihn doch zur schmerzlichen Erinnerung, die, der Reue verwandt, sich zum nagenden Wurm verwandelt. Unerbittlich gräbt er sich in sein Herz hinein und läßt es bluten bis zum letzten Lebenshauch.

Zwischen dem polnischen Künstler und der französischen Dichterin hatten sich die „Anfänge", von denen Frau von Staël sprach, längst erschöpft. Sie hatten sich, bei dem Einen vermöge einer falschen Scham, welche Beständigkeit ohne Treue bewahren zu können meinte, bei der Andern kraft der Achtung für das einst in goldnem Glanze strahlende Ideal, selbst überlebt. Genug, es kam der Moment, wo das unnatürliche Verhältnis, dessen Lebenskraft kein künstliches Mittel mehr aufzufrischen vermochte, dem Künstler die Grenze dessen zu überschreiten schien, was er in Rücksicht auf seine Ehre unbemerkt lassen durfte. Niemand wußte, was den Anlaß oder Vorwand zu dem plötzlichen Bruche gegeben hatte; man sah nur Chopin, nachdem er gegen die Heirath der Tochter des Hauses heftigen Einspruch gethan, Nohant ungestüm verlassen, um nie mehr dahin zurückzukehren.

Dessenungeachtet sprach er häufig und beharrlich von Frau Sand, ohne Bitterkeit und ohne Vorwürfe. Er erzählte nicht von ihr, er rief sie gleichsam zurück. Unaufhörlich erwähnte er, was sie that, wie sie es that, was sie gesagt hatte, was sie zu wiederholen pflegte. Die Thränen traten ihm oftmals in die Augen, wenn er ihrer gedachte, die er verlassen wollte und von der er sich doch nicht trennen konnte. Durfte er einst die reizvollen Eindrücke, die seiner Liebe so zu sagen die Weihe gaben, den antiken Korbträgerinnen vergleichen, welche die für das Opfer bestimmten Blumen trugen, so setzte er jetzt, wo das Leben des Opfers zur Neige ging, den Stolz seiner Liebe darein, die Schmerzen des Todeskampfes über den Blumen, die ihn kurz zuvor noch geschmückt hatten, zu vergessen. Es war, als wolle er noch einmal ihren berauschenden Duft einatmen, noch einmal die von fieberndem Odem getränkten, welken Blüthen betrachten, die Durst erwecken, den die Berührung mit glühenden Lippen nicht stillt, sondern steigert.

Trotz der Ausflüchte, die seine Freunde anwandten, um den aufregenden Gegenstand seinem Gedächtnis fern zu halten, kam er doch immer wieder darauf zurück, als wolle er sein Leben durch die gleichen Gefühle zerstören, die es einst neu belebt hatten. Mit einer Art bittersüßer Selbstpein gab er sich der Erinnerung an vergangene Zeiten hin, ob sie nun auch ihres Glanzes beraubt waren. Es war ihm ein letzter Genuß, seine nahe Auflösung zu fühlen, während er die Vereitelung seiner letzten Hoffnungen betrachtete. Vergebens suchte man seine Gedanken von der geliebten Frau abzulenken. Immer und immer wieder sprach er von ihr; und wenn auch seine Lippen sie nicht nannten, waren seine Träume nicht bei ihr? Es schien, als schlürfe er das Gift mit gierigen Zügen, um es um so kürzere Zeit einathmen zu müssen.

Soll man ihn beklagen oder bewundern? Wir müssen Beides zu gleicher Zeit! Beklagen müssen wir ihn, wie alle die Unglücklichen, welche die Sirenen des Alterthums oder die Melusinen des Mittelalters durch die Zauber ihrer Stimme, ihrer Gestalt, ihres Lilienantlitzes, ihres Goldhaars ins Verderben lockten. Wer die schmeichelnde Sirene, die böse Fee nicht kennt, weiß nicht, wie

beklagenswerth der von ihrem trugvollen Arm umschlungene Sterbliche ist, wenn er plötzlich voll Entsetzen die menschliche Natur und Geistesart in eine scheußliche Thiergestalt verwandelt sieht!

Zu bewundern aber ist er; denn unter den Tausenden von Menschen, die ihren letzten Seufzer in Wollust oder Verwünschungen oder Beschwörungen aushauchen, sind so wenige, die mit der Achtung, welche man sich selber zollt — indem man die Erinnerung an das zwar mit Unrecht, doch nicht unwürdig Geliebte ehrt — die Achtung zu verbinden wissen, die man seiner Ehre schuldet, indem man ein unehrenhaft gewordenes Band zerreißt! Freilich erheischt dies einen männlichen Muth, der so vielen Helden abgeht. Chopin bekundete denselben und bezeugte sich hiermit als echter Edelmann, der Gesellschaft, die ihn in ihren Kreis aufgenommen, wie der Frauen würdig, deren holder Augenstrahl ihn so oft getroffen. Er ließ keinen Vorwurf laut werden, ließ sich auf keine Auseinandersetzungen ein. Während er das Ideal, das er in sich trug, von einer verhaßten Wirklichkeit trennte, war er so unbeugsam in seinem Entschluß, als weich im Andenken an seine Liebe.

Chopin fühlte es und sprach es oftmals aus, daß mit diesem Liebesband zugleich der schwache Faden seines Lebens zerriß. Besser freilich wäre es gewesen, hätte er, weniger unerfahren und unbedacht, täuschenden Verführungskünsten gegenüber minder unvorbereitet, seiner innersten Natur und Neigung gefolgt und mit männlicher Kraft und Festigkeit das Truggespinnst kurzer Freuden und langer Schmerzen zurückgewiesen, das die Alten so trefflich durch das berühmte Gewand der Dejanira symbolisirten, welches, mit dem Körper des unseligen Helden verwachsend, ihn jammervoll umkommen ließ. Wenn aber eine Frau dem edlen Alcides durch das feine Netz ihrer Erinnerungen den Tod gab, konnte eine Frau nicht auch den Tod eines so zarten Lebens, wie das unseres Dichter-Musikers, herbeiführen, indem sie ihn mit einem ähnlichen Netz umstrickte?

Während Chopin's Krankheit im Jahre 1847 verzweifelte man mehrere Tage an seinem Wiederaufkommen. Gutmann, einer seiner hervorragendsten Schüler und der vertrauteste Freund seiner letzten Lebensjahre, überschüttete ihn mit Beweisen seiner Anhänglichkeit:

seine Fürsorge und Aufmerksamkeit waren unvergleichlich. „Ist Gutmann auch nicht zu ermüdet?“ fragte Chopin mit dem ihm eigenen Zartgefühl die Fürstin Marcelline Czartoryska, die ihn täglich besuchte und mehr als einmal fürchtete, ihn am nächsten Morgen nicht mehr lebend zu finden. Er zog seine Gegenwart jeder anderen vor; aber so sehr ihm davor bangte, ihn zu verlieren, lieber wollte er ihn entbehren, als seine Kräfte mißbrauchen. Äußerst langsam nur schritt Chopin's Genesung vor, und nur einem schwachen Hauch glich sein Lebensodem. Bis zur Unkenntlichkeit fast hatte sich sein Aussehen zu jener Zeit verwandelt. Der darauf folgende Sommer brachte ihm die scheinbare Besserung, welche die schöne Jahreszeit den Hinsterbenden häufig gewährt. Um nicht nach Nohant zu gehen oder, dafern er sich einen anderen Aufenthalt wählte, nicht die greifbare Gewißheit vor Augen zu haben, daß Nohant ihm kraft seines eigenen unerbittlichen Entschlusses verschlossen sei, wollte er Paris nicht verlassen. So beraubte er sich selbst der wohlthätigen Wirkung der Landluft.

Der Winter von 1847 zu 1848 war eine fortwährende traurige Wechselfolge von kurzer Besserung und erneuten Rückfällen. Gleichwohl beschloß er, im Frühjahr seinen alten Plan: eine Reise nach London, zur Ausführung zu bringen. Unter den Nebeln des nordischen Klimas hoffte er Befreiung von den ihn ohne Unterlaß umdrängenden Erinnerungen an den sonnigen Süden zu finden. Als die Februar-Revolution ausbrach, war er noch bettlägerig; doch schien er sich gewaltsam für die Tagesereignisse interessiren zu wollen und sprach mehr als gewöhnlich über dieselben. In Wahrheit aber behauptete nur die Kunst noch ihre unumschränkte Macht über ihn. In den immer kargeren Momenten, wo es ihm noch möglich war, sich mit ihr zu beschäftigen, erfüllte die Musik sein ganzes Wesen so völlig, wie einst, da er noch voll Leben und Hoffnung war. Sein intimster, treuester Gesellschafter blieb Gutmann, dessen sorglicher Pflege er sich bis an sein Ende am liebsten überließ.

Im Monat April hatte sich sein Befinden so weit gebessert, daß er ernstlich den Gedanken faßte, die beabsichtigte Reise zu unternehmen, um das Land kennen zu lernen, das er einstmals zu

besuchen gedachte, als noch Jugend und Leben ihm ihr lächelndes Angesicht zeigten. Bevor er jedoch Paris verließ, gab er noch ein Concert bei Pleyel, einem seiner ältesten und liebsten Freunde, der gegenwärtig durch den Eifer, mit dem er die Ausführung eines Grabdenkmals für Chopin betreibt, seinem Gedächtnis eine pietätvolle Huldigung darbringt. In diesem Concert hörte ihn sein ebenso gewähltes als treu ergebenes Publikum zum letzten Male. Fast ohne das Echo seiner letzten Töne abzuwarten, reiste er darauf schleunigst nach England ab. Es war, als wolle er sich nicht durch den Gedanken an ein letztes Lebewohl weich machen lassen oder dem, was er verließ, durch unnütze Schmerzen nur noch fester verbinden. In London hatten sich seine Werke bereits ein verständnisvolles Publikum gewonnen. Sie waren dort allgemein bekannt und bewundert [1]. Er verließ Frankreich in einer Geistesverfassung, welche

1) Seit mehreren Jahren schon waren Chopin's Kompositionen in England sehr verbreitet und beliebt. Die besten Virtuosen brachten sie häufig zur Aufführung. In einer in dieser Zeit unter dem Titel: „An Essay on the works of F. Chopin" bei Wolf und Stapleton in London erschienenen Broschüre finden wir einige treffende Urtheile. Das Motto der kleinen Schrift ist sinnreich gewählt: denn auf Niemand besser als auf Chopin lassen sich Shelley's Verse aus Peter Bell III. anwenden:

He was a mighty poet and
A subtle-souled psychologist
Er war ein großer Dichter
Und feiner Seelenkenner.

Mit Begeisterung spricht der Verfasser der Brochüre von diesem „durch keine Konventionalitäten gehemmten, durch keine Pedanterie gefesselten, originellen Genius": von den „Ergüssen einer der Welt abgekehrten, schwermuthsvollen Seele, von den musikalischen Thränenfluten und Sonnenstrahlen, der unvergleichlichen Verkörperung flüchtiger Gedanken, der minuziösen Zartheit", die den kleinsten Skizzen Chopin's so großen Werth geben. „Eins", sagt er, „ist gewiß. Um Chopin's ‚Präludien' und ‚Etüden' mit der erforderlichen Empfindung und in der richtigen technischen Ausführung wiederzugeben, ist ein vollendeter Pianist von Nöthen. Um sie aber völlig zu verstehen und ihren zahllosen, überaus beredten Ausdrucksfeinheiten Leben und Sprache zu verleihen, braucht es einen Pianisten, der in nicht geringerem Maße zugleich Dichter, Denker und Musiker ist. Gemeinplätze sind in den Werken Chopin's instinktiv vermieden. Vergebens würde man ein langweiliges Sniet oder eine verbrauchte Sequenz, eine veraltete Kadenz oder Fortschreitung, eine gewöhnliche Melodiephrase oder Passage, eine magere Harmonie

die Engländer als low spirits bezeichnen. Das zeitweise Interesse an den politischen Umwandlungen, das er sich abgezwungen hatte, war gänzlich geschwunden. Er war schweigsamer als jemals geworden; entschlüpften ihm aber in der Zerstreutheit ein paar Worte, so war es ein Ausruf der Klage. Bei seiner Abreise nahm seine Liebe für die wenigen Freunde, mit denen er noch verkehrte, jenen rührenden Ausdruck an, der sich mit dem Vorgefühl des letzten Abschiedes verbindet. Allem Übrigen gegenüber zeigte er sich immer gleichgültiger.

In London angekommen wurde er mit einer Begeisterung empfangen, die ihn elektrisirte und eine Zeit lang über seine Schwermuth Herr werden ließ. Man begann fast zu hoffen, daß seine Muthlosigkeit sich heben könne. Er selbst glaubte vielleicht oder stellte sich doch, als ob er es glaube, daß er sie zu überwinden vermöge, wenn er Alles, was hinter ihm lag, selbst seine alten Gewohnheiten, vergäße und die ärztlichen Vorschriften und Vorsichtsmaßregeln, die ihn an seinen krankhaften Zustand erinnerten, vernachlässige. Zweimal spielte er öffentlich und mehrmals in Privat-Soireen. Bei der Herzogin von Sutherland ward er der Königin vorgestellt, und um so eifriger begehrte man fortan in den erlesensten Kreisen den Vorzug seiner Gegenwart. Er ging viel in Gesellschaft, begab sich spät zur Ruhe und setzte sich ohne Rücksicht auf seine Gesundheit allen Anstrengungen aus. Wollte er auf diese Weise unbemerkt das Ende seines Lebens herbeiführen? Wollte er

---

oder eine kontrapunktische Ungeschicklichkeit in der Reihe derselben suchen, deren charakteristische Kennzeichen eine ebenso ungewöhnliche als edle Empfindung, eine so originelle wie glückliche Behandlung und eine in ihrer Neuheit und Frische zugleich traditionelle und wirksame Melodik und Harmonik sind. Wir sehen uns in Chopin's Werken ein Zauberreich erschließen, das bisher noch keines Menschen Fuß, außer dem großen Komponisten selber, betreten; gläubige Hingebung, der ernste Wille, sie zu verstehen und zu würdigen, sind unbedingt erforderlich, um dieser Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Seinen Polonaisen und Mazurken gab Chopin die charakteristischen Züge, welche die Nationalmusik seines Vaterlandes von der aller andern Länder merklich unterscheiden: jene seltsame Originalität, jene phantastische Wildheit, jene anziehende Mischung von Schwermuth und Lust, die der Musik der nördlichen Volksstämme, deren Sprache sich in Konsonantenverbindungen gefällt, ihr Gepräge geben."

sterben, ohne durch seinen Tod ein anderes Herz mit Gewissensbissen oder Genugthuung zu erfüllen?

Er reiste auch noch nach Edinburg, dessen Klima sich ihm als besonders nachtheilig erwies. Bei der Rückkehr von Schottland fühlte er sich sehr geschwächt. Die Ärzte riethen ihm, England so bald als möglich zu verlassen; doch verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Wer mag sagen, was ihn zu diesem Aufschub veranlaßte? . . Er spielte noch in einem zum Besten der Polen veranstalteten Koncert, und dies war das letzte Liebeszeichen, das er seinem Vaterland sandte. Mit Ehren- und Beifallsbezeigungen umringten ihn seine Landsleute. Er sagte ihnen Allen Lebewohl; aber sie glaubten noch nicht, daß es ein ewiges sein sollte.

Welche Gedanken ihn wohl geleiten mochten, als er wieder übers Meer dahin, nach Paris zurück fuhr, das jetzt so wenig mehr dem Paris glich, daß er vor siebzehn Jahren gefunden hatte, ohne es zu suchen? . . Bei der Rückkehr harrte seiner eine traurige Überraschung. Dr. Molin, dessen geschickter Behandlung er nicht nur seine Rettung im Winter 1847, sondern die Erhaltung seines Lebens seit einer Reihe von Jahren allein zu danken glaubte, starb plötzlich. Tief schmerzlich ward Chopin von diesem Verlust berührt, und eine Entmuthigung überkam ihn schließlich, die bei dem Einfluß, welchen die Gemüthsstimmung auf das Fortschreiten dieser Krankheit übt, um so gefährlicher wirkte. Er behauptete, daß er zu keinem anderen Arzt wieder Vertrauen fassen und keiner ihm Molin ersetzen könne. Fortwährend wechselte er von nun an seine Ärzte, mit Jedem unzufrieden und auf Keines Wissenschaft mehr bauend. Ein Zustand vollkommener Erschlaffung bemächtigte sich seiner. Es war, als sähe er nun sein Ziel erreicht; als habe er auch die letzten Lebenskräfte erschöpft, da kein Band, das stärker als das Leben war, keine Liebe, die den Tod besiegte, gegen diese bittere Apathie mehr ankämpfte.

Seit dem Winter 1848 war Chopin nicht mehr im Stande anhaltend zu arbeiten. Er legte wohl von Zeit zu Zeit an einige Skizzen die nachbessernde Hand, doch gelang es ihm nicht, seine Gedanken zu koncentriren. Damit sie nicht in verstümmelter oder unfertiger Gestalt als seiner unwürdige nachgelassene Werke an die

Öffentlichkeit gelangten, ließ die Sorge um seinen Ruhm ihn das Verbrennungsurtheil über sich sprechen. Nur ein letztes Nocturne und ein ganz kurzer Walzer wurden als vollendete Manuskripte von ihm hinterlassen.

In letzter Zeit beschäftigte ihn der Plan, eine Pianoforteschule zu schreiben, in der er seine Gedanken über die Theorie und Technik seiner Kunst, das Ergebnis seiner langjährigen Arbeiten, seiner glücklichen Neuerungen und Erfahrungen niederzulegen gedachte. Die Aufgabe war ernst und erforderte doppelte Anstrengung, selbst für einen so emsigen Arbeiter als Chopin. Wollte er, als er sich diesem trockneren Gebiet zuwandte, vielleicht selbst den Aufregungen der Kunst entfliehen, die so mannigfaltig sind wie die Gefühle und Träumen des Herzens, die sich in ihnen spiegeln? Nur noch eine gleichförmige ihn absorbirende Beschäftigung suchte er und verlangte von ihr nichts weiter, als was Manfred von den Kräften der Magie vergebens begehrte: „Vergessen!" — jenes Vergessen, das weder Zerstreuung noch Betäubung zu gewähren vermögen, welche vielmehr, was sie dem Schmerz an Zeit rauben, argliſtig durch Intensität zu ersetzen scheinen. In der täglichen Arbeit, die „der Seele Sturm beschwört", indem sie das Gedächtnis zwar nicht vernichtet, aber doch einschläfert, wollte er Vergessenheit suchen. Suchte doch auch Schiller, der wie Chopin trostloser Schwermuth und einem vorzeitigen Tod zur Beute ward, Beruhigung in der Arbeit, die er, als letzte Zuflucht in der Bitternis des Lebens, am Ende seiner Dichtung „Die Ideale" anruft:

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch wen der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht."

Chopin's Kräfte aber reichten nicht mehr zur Ausführung seines Planes aus; die Beschäftigung war ihm zu abstrakt, zu ermüdend. Er gestaltete im Geiste die Hauptzüge des Ganzen, sprach auch zu wiederholten Malen davon; die Verwirklichung seines Gedankens aber wurde ihm unmöglich. Wenige Seiten nur wurden nieder-

geschrieben, um das Vernichtungsschicksal der übrigen Skizzen zu theilen.

Endlich verschlimmerte sich das Übel so sichtlich, daß seinen Freunden alle Hoffnung zu schwinden begann. Er vermochte das Bett nicht mehr zu verlassen und sprach fast gar nicht mehr. Seine Schwester, die auf diese Nachricht von Warschau herbeigeeilt war, wich nicht mehr von seinem Krankenlager. Er gewahrte die Angst, die schmerzlichen Befürchtungen um ihn her, ohne den Eindruck, den sie ihm selbst erregten, zu verrathen. Mit männlicher Ruhe und Ergebung unterhielt er sich von seinem Ende, indeß er vor Allen und vielleicht vor sich selber zu verbergen trachtete, daß er dasselbe selbst herbeigeführt oder doch beschleunigt hatte. Auch traf er noch immer Veranstaltungen für die Zukunft. Wie er von je gern öfters die Wohnung wechselte, so wählte er, seiner Gewohnheit getreu, auch jetzt wieder eine andere, um, wie er sagte, den Unbequemlichkeiten der gegenwärtigen zu entgehen. Er ordnete ihre neue Möblirung an und beschäftigte sich auf das eingehendste mit den betreffenden Arrangements. Obwohl er schwer krank war und sich sicherlich keiner Täuschung über seinen Zustand hingab, bestand er doch darauf, die bezüglich der neuen Einrichtung getroffenen Maßregeln nicht abzubestellen. In der That begann man bereits mehrere Gegenstände zu räumen, ja es fügte sich, daß man selbst an seinem Todestage verschiedene Möbel nach den Zimmern schaffte, die er nicht mehr beziehen sollte.

Fürchtete er, daß der Tod sein Versprechen nicht halten, daß, nachdem ihn seine Hand berührt, er ihn noch einmal auf der Erde zurücklassen und das Leben ihm noch grausamer erscheinen würde, wenn er es wieder aufnehmen müsse, nun alle ihn demselben verknüpfenden Fäden zerrissen waren? Empfand er jene doppelte Einwirkung, welche manche höhergeartete Naturen am Vorabend von Ereignissen fühlten, die über ihr Los entschieden: jenen Widerspruch zwischen dem Herzen, das das Geheimnis der Zukunft ahnt, und dem Verstand, der es nicht vorauszusehen wagt, so daß Worte und Handlungen einander Lügen zu strafen scheinen, während sie doch der gleichen Überzeugung entspringen? Wir glauben vielmehr, daß,

nachdem er sich von dem unwiderstehlichen Wunsch, dies Leben zu verlassen, überwältigen ließ, nachdem er in England Alles gethan hatte, um seine letzten Tage abzukürzen, er nun Alles fernhalten wollte, was diese seine Schwäche verrathen konnte, die seine eigene Lebensanschauung an jedem Andern als romantisch, theatralisch, lächerlich verurtheilt haben würde. Er wäre erröthet, wie einer der ihm verhaßten Melodramenhelden, wie ein Bocage auf der Bühne[1]) oder eine der ihm so verächtlichen Romanfiguren zu handeln. Konnte er nun trotz alledem der verführerischen Lockung des Todes, dem letzten Rausch der durch den bittern, schwindelerregenden Trank der Verzweiflung Vergifteten nicht widerstehen, so suchte er doch sorgsam eine Schwäche zu verhehlen, die Allen gemeinsam ist, denen Frauenhand eine Wunde schlug, von der man nur sterbend genest.

In Abwesenheit eines polnischen Geistlichen, der früher Chopin's Beichtvater gewesen, sprach Abbé Alexander Jelowicki, einer der angesehensten Emigranten, auf die Nachricht seiner schweren Erkrankung bei ihm vor, obgleich ihre Beziehungen sich während der letzten Jahre gelockert hatten. Durch die Umgebung des Kranken dreimal zurückgewiesen, kannte er denselben doch zu gut, um sich abschrecken zu lassen und nicht sicher zu sein, daß er ihn, sobald er von seiner Nähe wisse, vorlassen werde. Er wurde in der That, nachdem er Mittel und Wege gefunden, ihn von seiner Gegenwart zu unterrichten, unverzüglich angenommen. Zuerst war im Empfang des armen sterbenden, des Lebensodems wie des Lebensmuthes beraubten Freundes eine gewisse Kühle, oder vielmehr eine aus innerer Erregung hervorgehende Verlegenheit bemerkbar, wie man sie immer empfindet, wenn man, sich ehedem zu Gott bekennend, sich ihm entfremdete und nun mit einem seiner Diener in Berührung kommt, dessen Anblick schon uns an seine väterliche Liebe und an unser undankbares Vergessen mahnt.

Tags darauf kam Abbé Jelowicki wieder und so alle Tage zur selben Stunde; er that, als sei nie irgend welche Unterbrechung in

1) Bocage, einer der hervorragendsten Schauspieler aus der Zeit von Mme Dorval, war einer der berühmtesten Repräsentanten der ausschweifenden Romantik und als solcher eine Zeit lang in Robert sehr teen gesehen.

ihren Beziehungen eingetreten. In polnischer Sprache unterhielt er sich mit ihm, als hätten sie sich Tags zuvor gesehen, als wäre nichts in der Zwischenzeit vorgefallen, als lebten sie in Warschau statt in Paris. Er erzählte ihm von all' den kleinen Begebenheiten im Kreise der emigrirten Geistlichen, von den neuen Religionsverfolgungen in Polen, von den ihrem Kultus entzogenen Kirchen, den Tausenden, die nach Sibirien geschickt wurden, weil sie ihren Gott nicht verleugnen wollten, von den vielen Märtyrern, die durch Kugel oder Knute den Tod erlitten, weil sie ihrem Glauben treu geblieben! . . Es läßt sich denken, wie sehr sich diese Erzählungen ausdehnen ließen. Waren sie doch sammt all' ihren Einzelheiten eine immer rührender, tragischer und schrecklicher als die andere!

Täglich wurden die Besuche des Pater Jelowicki dem armen an das Lager gebannten Kranken interessanter. Sie versetzten ihn auf die natürlichste Weise, ohne Anstrengung und Erschütterung in seine heimatliche Atmosphäre. Sie verknüpften ihm Gegenwart und Vergangenheit und führten ihn gewissermaßen in sein Vaterland, sein geliebtes Polen, zurück, das er trauriger denn jemals: blutüberdeckt, thränengebadet, gegeißelt und zerrissen, erniedrigt und verhöhnt und dennoch unter dem verspotteten Purpur und der Dornenkrone noch immer königlich wiedersah. Eines Tages theilte Chopin seinem Freunde ohne Umschweif mit, daß er seit langer Zeit nicht gebeichtet habe und es zu thun wünsche. Es geschah auch sofort, da Beichtiger und Beichtkind, ohne sich darüber zu äußern, schon längst auf diesen großen und feierlichen Augenblick vorbereitet waren.

Kaum hatte der Priester das letzte Wort der Absolution gesprochen, als Chopin, wie befreit, tief aufseufzend und zugleich lächelnd, ihn nach polnischer Art mit beiden Armen umschlang und ausrief: „Dank, Dank, mein Lieber! Dank Ihnen werde ich nicht wie ein Schwein sterben (ak swinia)!“ Wir erfuhren, die genaueren Umstände durch den Abbé Jelowicki selbst, der sie später auch in einem seiner »Lettres spirituelles« veröffentlichte. Er sagte uns, wie tief ihn der Gebrauch dieses gemein energischen Ausdrucks im Munde eines Mannes erschüttert habe, der durch die Gewähltheit und Eleganz seiner Redeweise bekannt war. Mit diesem auf seinen

Lippen so seltsam klingenden Wort schien er seine Seele von dem ganzen, unermeßlichen Ekel zu entlasten, der sie erfüllte.

Von Woche zu Woche, von Tag zu Tag lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm. Die Krankheit näherte sich ihrem Ende. Immer heftiger wurden die Leiden, immer häufiger die Krisen, die einen letzten Kampf in nahe Aussicht stellten. Sobald sie ihm Ruhe ließen, fand Chopin seine Geistesgegenwart und Willenskraft wieder. Die Klarheit des Bewußtseins und der Gedanken verließ ihn nicht bis ans Ende. Die Wünsche, die er in schmerzensfreieren Augenblicken aussprach, bezeugen den ruhigen Ernst, mit dem er dem Tod ins Angesicht schaute. Zur Seite Bellini's, mit dem er, während dessen Pariser Aufenthaltes, in intimem Verkehr gestanden, begehrte er zur Ruhe bestattet zu werden. Bellini's Grab ist auf dem Friedhof Père-Lachaise neben dem Cherubini's gelegen; der Wunsch aber, diesen letzteren, von früh an von ihm bewunderten großen Meister kennen zu lernen, war einer der Beweggründe, die Chopin, als er 1831 Wien verließ, um sich nach London zu begeben, bestimmten, über Paris zu reisen, wo ihn sein Schicksal, ohne daß er es ahnte, festhielt. Nun ruht er zwischen Bellini und Cherubini, jenen beiden so verschieden gearteten Tongenien, denen Chopin sich doch gleicherweise näherte, indem er die Gelehrsamkeit des Einen nicht minder schätzte, als er sich dem natürlich fortreißenden Zug und Feuer des Andern zuneigte. Ihn verlangte, das poetisch Duftige des eignen spontanen Empfindens in großer erhabener Weise den Verdiensten der vollendeten Meister: dem melodischen Gefühl des Autors der „Norma", wie der harmonischen Bedeutung des gelehrten Greises, der „Medea" schuf, zu vereinen.

Mit der ihm bis zuletzt eigenen Zurückhaltung wünschte er keinen seiner Freunde zum letzten Male zu sehen; aber er bezeigte denen, die ihn besuchten, seine Dankbarkeit in der ergreifendsten Weise. Die ersten Tage des Oktober ließen weder Zweifel noch Hoffnung übrig. Der verhängnisvolle Augenblick nahte; der nächste Tag, die nächste Stunde schon konnte ihn bringen. Chopin's

Schwester und Gutmann standen dem Kranken beharrlich bei und wichen keinen Moment mehr von seiner Seite. Die Gräfin Delphine Potocka, welche von Paris abwesend war, kehrte auf die Nachricht von der drohenden Gefahr sofort zurück. Wer an dies Sterbebett trat, konnte sich von dem Anblick dieser schönen, in der Weihe des Augenblicks doppelt großen Seele nicht trennen.

Welch' heftige oder frivole Leidenschaften auch das Menschenherz erregen, welche Stärke oder Gleichgültigkeit es auch angesichts plötzlicher Zufälle, die als die ergreifendsten erscheinen müßten, entfalte, im Anblick eines langsam herannahenden schönen Todes liegt eine imposante Majestät, die selbst die zu solch' heiliger Andacht am wenigsten gestimmten Gemüther rührt und erhebt. Der allmähliche Heimgang Eines der Unsrigen in das unbekannte Jenseits, der geheimnisvolle Ernst seiner Ahnungen und Offenbarungen, seiner Rückschau auf sein Denken und Thun auf der schmalen Schwelle, die Vergangenheit und Zukunft, Zeit und Ewigkeit trennt, bewegt uns tiefer als irgend Etwas auf dieser Welt. Die Katastrophen, die Abgründe, welche die Erde unter unsern Füßen öffnet, die Feuersbrünste, die ganze Städte mit ihrem Flammenband umschlingen, die elementaren Gewalten, denen das dem Sturm zum Spielzeug dienende zerbrechliche Schiff unterliegt, das Blut, das Armeen auf dem dampfenden Schlachtfeld vergießen, das schreckliche Beinhaus selbst, in das eine ansteckende Krankheit die Wohnungen der Menschen verwandelt: Alles das entfernt uns weniger von all den unwürdigen irdischen Banden, „die vergehen, schwinden und brechen“[1], als der Anblick einer klar bewußten Seele, welche schweigend die vielgestaltigen Bilder der Zeit und die stumme Pforte der Ewigkeit überschaut. Der Muth, die Ergebung und Erhebung, die sie mit der unserem Wesen so widerstrebenden unvermeidlichen Auflösung vertraut machen, üben auf die Umstehenden eine tiefere Wirkung als das plötzlichste, gewaltsamste Ende, dem dieser Ausdruck des Schmerzes und der stillen Sammlung fehlt.

In dem Salon neben Chopin's Schlafgemach waren fortwährend mehrere seiner Freunde versammelt; sie kamen abwechselnd, um,

1) »Qui passent, qui lassent, qui cassent«.

nachdem seine Sprache schon fast erloschen, einen Blick, einen stummen Gruß noch von ihm zu empfangen. Die unermüdlichste unter ihnen war die Fürstin Marcelline Czartoryska, die im Namen ihrer ganzen Familie und noch mehr in ihrem eigenen Namen, als die Lieblingsschülerin des Tondichters und Vertraute seiner Kunstgeheimnisse, täglich einige Stunden bei dem Sterbenden zubrachte. In seiner letzten Stunde verließ sie ihn erst, nachdem sie lange an der Seite dessen gebetet hatte, der nun aus dieser Welt der Täuschungen und Schmerzen in eine Welt des Lichtes und der Seligkeit entfloh.

Sonntag, den 15. Oktober hatte er schmerzvollere und andauerndere Zufälle denn je zuvor zu erdulden. Er ertrug sie mit Geduld und großer Seelenstärke. Die anwesende Gräfin Delphine Potocka war tief ergriffen, ihre Thränen strömten. Er sah sie am Fuß seines Lagers stehen. Groß, schlank, weiß gekleidet, den schönsten Engelsgestalten gleichend, die je ein frommer Maler ersann, durfte er sie wohl für eine himmlische Erscheinung halten. Als ihm die Schmerzen einen Augenblick der Ruhe gönnten, bat er sie zu singen. Man glaubte anfangs, er phantasire; aber er wiederholte seine Bitte dringlicher. Wer hätte gewagt, sich ihm zu widersetzen? Das im Salon stehende Klavier wurde an die Thür seines Schlafzimmers gerollt, und die Gräfin sang mit schluchzender Stimme. Thränen überfluteten ihre Wangen, und niemals sicherlich hörte man dies schöne Talent, diese vielbewunderte Stimme voll pathetischeren Ausdruckes singen.

Chopin schien weniger zu leiden, während er ihr lauschte. Sie sang die berühmte Hymne an die Jungfrau, welche Stradella das Leben gerettet haben soll. „Wie schön das ist! Mein Gott, wie schön das ist!“ sagte er. „Noch einmal . . . noch einmal!“ Obwohl von Rührung überwältigt, hatte die Gräfin dennoch die Kraft, dem letzten Wunsch ihres Freundes zu willfahren. Sie setzte sich noch einmal an das Pianoforte und sang einen Psalm von Marcello. Chopin befand sich indessen schlechter. Alle wurden von Schreck ergriffen und warfen sich, einer unwillkürlichen Regung folgend, auf die Knie. Niemand wagte zu sprechen; man vernahm nur die

Stimme der Gräfin, die wie eine himmlische Melodie über dem Seufzen und Schluchzen schwebte, das ihre düstere Begleitung bildete. Und die Nacht brach herein, und ein Halbdunkel breitete seine geheimnisvollen Schatten über diese traurige Scene. Chopin's Schwester kniete in Gebet und Thränen versunken, an seinem Bett; sie verließ diese Stellung kaum mehr, so lange ihr geliebter Bruder lebte . . .

Während der Nacht verschlimmerte sich der Zustand des Kranken: am Montag früh aber befand er sich etwas besser. Als ob er im Voraus den günstigsten Augenblick erkannt hätte, verlangte er ungesäumt nach Empfang der Sterbesakramente. In Abwesenheit des priesterlichen Freundes, der ihm seit ihrer gemeinsamen Verbannung verbunden war, wurde natürlich Abbé Jelowicki gerufen. Mit tiefer Andacht empfing er das heilige Abendmahl und die letzte Ölung in Gegenwart aller seiner Freunde. Dann winkte er Einen nach dem Andern derselben an sein Bett, um einem Jeden ein letztes Lebewohl zu sagen und Gottes Segen auf seine Wünsche und Hoffnungen herabzuflehen. Alle senkten die Knie und neigten das Haupt mit thränenfeuchtem Auge, die Herzen schmerzgepreßt und doch erhoben.

Immer peinvoller traten die Beklemmungen auf und währten den ganzen Tag über. In der Nacht vom Montag zum Dienstag sprach er kein Wort mehr, auch schien er die ihn umgebenden Personen nicht mehr zu erkennen. Erst gegen elf Uhr Abends fühlte er zum letzten Mal ein wenig Erleichterung. Abbé Jelowicki hatte ihn nicht verlassen. Kaum war Chopin der Sprache wieder mächtig, so wünschte er mit ihm die Litaneien und Sterbegebete herzusagen. Er that dies in lateinischer Sprache, mit vollkommen vernehmlicher Stimme. Dann ließ er sein Haupt auf der Schulter Gutmann's ruhen, der ihm im ganzen Verlauf der Krankheit seine Tage und Nächte gewidmet hatte.

Eine krampfhafte Schlafsucht währte bis zum 17. Oktober. Gegen zwei Uhr begann der Todeskampf; kalter Schweiß entströmte seiner Stirn. Nach kurzem Schlummer fragte er mit kaum hörbarer Stimme: „Wer ist bei mir?“ Darauf neigte er sein Haupt, um Gutmann's Hand, die es gestützt hatte, zu küssen, und hauchte mit

diesem letzten Beweis von Freundschaft und Dankbarkeit seine Seele aus. Wie sein Leben Liebe gewesen, so war es auch sein Sterben!

Als die Thüren des Salons geöffnet wurden, drängten sich Alle um die entseelte Hülle, und lange Zeit flossen die Thränen, die man über ihn weinte.

Da seine Liebe zu den Blumen allgemein bekannt war, wurden dieselben am andern Tag in solcher Fülle herbeigebracht, daß das Bett, auf dem er lag, und das ganze Zimmer unter ihrer bunten Blüthenpracht verschwanden. In einem Garten schien er zu ruhen. Sein Antlitz hatte eine ungewohnte Jugend, Reinheit, Ruhe zurückgewonnen; seine durch langes Leiden entstellte jugendliche Schönheit trat wieder hervor. Man hielt diese Züge, denen der Tod ihre ursprüngliche Anmuth wiedergegeben, in einer Skizze fest, die später modellirt und für sein Grab in Marmor ausgeführt wurde.

In seiner hohen Verehrung für Mozart's Genius hatte Chopin die Aufführung seines Requiems bei seiner Bestattung erbeten. Sein Wunsch ward erfüllt. Die Leichenfeier fand in der Kirche la Madeleine am 30. Oktober 1849 statt, da sie, um eine des Meisters wie des Jüngers würdige Aufführung des großen Werkes zu veranstalten, bis zu diesem Tag verschoben worden war. Die ersten Pariser Künstler verlangten an derselben Theil zu nehmen. Mit dem Trauermarsch des Verklärten, der von Reber zu diesem Zweck instrumentirt worden war, ward die Feier eröffnet. So geleitete die Erinnerung an das Vaterland, die er demselben eingehaucht hatte, den edlen polnischen Sänger zu seiner letzten Ruhe. Zum Offertorium trug Lefebure-Wely Chopin's bewundernswürdige Präludien in H- und E-Moll auf der Orgel vor. Die Solopartien im Requiem hatten sich die Damen Viardot und Castellan erbeten; Lablache, der im Jahre 1827 bei Beethoven's Beerdigung das Tuba mirum desselben Werkes gesungen hatte, sang es auch diesmal wieder. Meyerbeer, der damals die Paukenpartie spielte, führte jetzt mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Trauerzug. Die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann.

* * *

So unzulänglich die vorliegenden Blätter auch erscheinen mögen, um unseren Wünschen entsprechend von Chopin zu reden, wir hoffen doch, daß der Reiz, den sein Name mit Recht ausübt, das ihnen Mangelnde ersetzen wird. Nur die Aufrichtigkeit des Schmerzes, der Hochachtung und Begeisterung, die wir für ihn empfinden, kann diesen dem Andenken seiner Werke und Allem, was ihm theuer war, gewidmeten Zeilen eine überzeugende und sympathische Wirkung verleihen. Sollen wir nun, zur Einkehr in uns selber gedrängt, zu der jeder Todesfall uns veranlaßt, welcher uns eines Genossen unserer Jugend beraubt und die ersten vom vertrauenden Herzen geschlossenen, aber diese Jugend überlebenden Bande zerreißt, noch einige Worte hinzufügen, so möchten wir dessen gedenken, daß wir im Laufe ein und desselben Jahres die beiden liebsten Freunde verloren, denen wir während unserer künstlerischen Wanderjahre begegneten.

Der Eine fiel als Opfer des Bürgerkriegs! Als tapferer, aber unglücklicher Held erlag er einem grauenvollen Tod, dessen entsetzliche Qualen gleichwohl seinen heißen Muth, seine unerschrockene Kaltblütigkeit und ritterliche Kühnheit keinen Augenblick zu beugen vermochten. Als jugendlicher Fürst von seltenem Verstand und außerordentlicher Thätigkeit, in dem das Leben mit dem Glanz und Feuer eines feines Gases cirkulirte, mit hervorragenden Gaben ausgestattet, hatte er durch seine unermüdliche Energie bereits alle Hindernisse besiegt, um sich einen Wirkungskreis zu schaffen, wo seine Fähigkeiten sich im Wortgefecht und Staatsgeschäft mit gleichem Erfolg entfalten konnten, wie er seinen glänzenden Waffenthaten

schon zu Theil geworden war. — Der Andere verzehrte sich langsam in seinen eigenen Flammengluten. Sein außerhalb der öffentlichen Ereignisse stehendes Leben war gleichsam ein körperloses Etwas, das sich uns nur durch die Spuren seiner uns hinterlassenen Tondichtungen offenbart. In fremder Erde, die er, der ewigen Wittwenschaft seines Vaterlandes getreu, niemals als Adoptivvaterland anerkannte, beschloß er seine Tage: ein Dichter mit schmerzenreicher, tief in sich verschlossener Seele.

Mit dem Tod des Fürsten Felix Lichnowsky ging uns das unmittelbare Interesse an der Bewegung der Parteien verloren, zu denen er in Beziehung stand. Chopin's Tod hingegen beraubte uns der Genugthuung, die uns eine verständnisvolle Freundschaft gewährt. Die warme Sympathie für unsere Empfindung und Kunstanschauung, von der uns der so exklusive Künstler so viel unverkennbare Beweise gab, würde, wie sie unsere ersten Bestrebungen und Versuche ermuthigte und kräftigte, uns auch in Zukunft manche herbe und ermüdende Erfahrung versüßt haben.

Da es uns beschieden ward, jene Freunde zu überleben, drängte es uns wenigstens, Zeugnis abzulegen von dem Schmerz, der uns erfüllt, und dies Zeugnis als gebührende Huldigung am Grabe des edlen Meisters niederzulegen, der unter uns lebte und dahin ging. Heutigen Tages, wo die Musik zu so allgemeiner und großartiger Entwickelung gelangt, scheint er uns in mancher Beziehung jenen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vergleichbar, welche die Erzeugnisse ihres Genies auf den Raum eines Pergamentrandes beschränkten, aber in ihren Miniaturen Züge einer so glücklichen Eingebung entfalteten, daß sie, die byzantinische Steifheit zuerst durchbrechend, die Vorbilder hinterließen, die ein Francia, Perugino, Raphael später auf ihre Staffelei- und Wandgemälde übertrugen.

Es gab Völker, bei denen man, großen Männern und Thaten zum Gedächtnis, Pyramiden aus Steinen errichtete, zu denen jeder Vorübergehende den seinen beitrug, sodaß dieselben unmerkbar, als

das namenlose und gemeinsame Werk Aller, zu unerwarteter Höhe anwuchsen. Auch in unsern Tagen noch werden mittelst eines ähnlichen Verfahrens Denkmäler geschaffen; nur daß man sich, statt an Erbauung eines unförmigen Steinhaufens, vielmehr an Ausführung eines Kunstwerks betheiligt, das nicht allein das stumme Andenken, welches man ehren wollte, verewigen, sondern zugleich, mit Hilfe der Poesie des Meißels, die Empfindungen der Zeitgenossen in zukünftigen Geschlechtern wach erhalten soll. Die Subskriptionen, welche eröffnet werden, um Menschen, die ihrem Land und ihrer Zeit zum Ruhm gelebt, Statuen oder reiche Grabmäler zu widmen, erzielen ein solches Resultat.

Alsbald nach Chopin's Hingang faßte Camillo Pleyel einen derartigen Plan und veranstaltete, um ihm auf dem Père-Lachaise ein Marmor-Monument ausführen zu lassen, eine Subskription, die, der Erwartung gemäß, binnen Kurzem eine ansehnliche Summe ergab.

Wir unsererseits aber gedachten unsrer langjährigen Freundschaft für Chopin und der außerordentlichen Bewunderung, die wir ihm seit seinem Erscheinen in der musikalischen Welt entgegengebracht; wir gedachten dessen, daß wir, Künstler wie er, ein häufiger, von ihm geliebter und bevorzugter Interpret seiner Schöpfungen waren, daß wir öfter als Andere die Principien seiner Methode aus seinem Munde vernommen und uns mit seinen Ansichten über die Kunst und seinen in ihr verlebendigten Empfindungen durch jene Assimilation, wie sie zwischen Schriftsteller und Übersetzer besteht, gewissermaßen identificirt hatten. Darum fühlten wir uns verpflichtet, zu der ihm bereiteten Huldigung nicht nur einen rohen Stein als namenlose Spende beizutragen. Es dünkte uns, daß die Rücksicht der Freundschaft und Kollegialität ein besonderes Zeichen unserer Trauer und Bewunderung erheischte; ja wir glaubten, uns einer Versäumnis gegen uns selber schuldig zu machen, wollten wir auf die Ehre verzichten, unsern Namen seinem Grabstein als Trauerzeichen einzugraben, wie es denen gestattet ist, welche die Leere, die ein unersetzlicher Verlust in ihrem Herzen zurückließ, nie wieder ausgefüllt zu sehen hoffen! . . .

F. Liszt.

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben

von

L. Ramann.

Zweiter Band.

Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Essays

und

Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst

von

Franz Liszt.

In das Deutsche übertragen

von

L. Ramann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1881.

Bayerische
Staatsbibliothek

Alle Rechte vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(14602

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Essays . . . . . 1—112

Zur Stellung der Künstler. Sechs Artikel (1855).

I. Einleitende Bemerkungen. „Alles ist bereits gesagt". Entschuldigung des Autors. Allgemeines über die Stellung der Künstler. Hinweis auf einen zukünftigen Streiter der Kunst 3

II. Die Sonderstellung der Kunst als Folge der modernen Civilisation. Die Folge dieser Sonderstellung. Die staatliche und sociale Stellung der Musik bei den alten Kulturvölkern, die gegenwärtige staatliche und sociale Stellung der Musik und der Musiker. Drei Künstlerklassen. Künstler und Handwerker 6

III. Die untergeordnete Stellung der Musiker im Staatsleben. Die englischen Bediententreppen. Der Mangel künstlerischen Glaubens seitens der Künstler. Hoffnung auf eine bessere künftige Generation 11

IV. Abweis geworbener Anschuldigungen. Liszt's Selbstvertheidigung. Das Recht und die Nothwendigkeit des freien Wortes. Wirrkopf seine Gegner durch Beispiele aus dem pariser Kunstleben. Mangel des pariser Konservatoriums. Berlioz, Béron, Crosnier, Nickel. Die Musikleher. Benefice-Concerte 15

V. Zur socialen Stellung der Künstler. d'Ortigue über künstlerischen Glauben. Die äußere Existenz der Musiker. Louis Philippe's Knickerei gegen die Musiker und das Konservatorium. Kritische Beleuchtung des pariser Konservatoriums, Programm zur Gründung eines zeitgemäßen Konservatoriums. Kritische Beleuchtung der lyrischen Theater, Programm zu ihrer Hebung. Kritische Beleuchtung der philharmonischen Gesellschaften, Programm zu ihrer Hebung. Kritische Beleuchtung der Konzerte, Programm zu ihrer Hebung. Beleuchtung des Unterrichts und der Kritik, Vorschläge zur Beseitigung unberufener Lehrer und Kritiker. Über die Kirchenmusik. Ihr Verfall. Hinweis auf die großen Tonmeister früherer Zeit. Nochmals Louis Philippe's Knickerei 26

VI. Rückblick. Aufruf zur Gründung eines allgemeinen musikalischen Welt-Vereins. Programm in acht Paragraphen. Schlußwort . . 51

Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment (1834).

Die Kirchenmusik als Begleiterin des kirchlichen Kultus der früheren Zeit und jetzt. Die „humanistische" als Kirchenmusik der Zukunft. Musik für das Volk 55

Seite

Über Volksausgaben bedeutender Werke 1836 58

Der große Fortschritt der Bildung durch die Buchdruckerkunst. Die hohe Bedeutung billiger Volksausgaben zur Verbreitung der Bildung. Die ersten billigen Gesammtausgaben musikalischer Werke: Beethoven's, Weber's, Hummel's ꝛc., veröffentlicht von der »Société des publications de musique à bon marché«. Die Hoffnung, daß die Musik Gemeingut Aller werde.

Über Meyerbeer's „Hugenotten" 1837 64

Mängel des „Robert". Die „Hugenotten" als dramatisch höher stehendes Werk. Vorzügliche dramatische Momente desselben. Die geschichtliche Aufgabe des Stiles Meyerbeer's.

Thalberg's „Grande fantaisie" Opus 22 und „Caprices" Opus 15 und 19 1837 67

Thalberg in Paris. Neigung der Franzosen zur Übertreibung. Die Fantasie Opus 22 von Thalberg. Ihre Armuth an Erfindung und gänzlicher Mangel künstlerischer Arbeit. Die Capricen in E-moll und E-dur.

Thalberg und Liszt. Von Fétis. Ein Artikel gegen Liszt . 74

An Herrn Professor Fétis 1837 88

Die verschiedenen Arbeitungen der Fétis'schen „Tiffentation glossiert. Das Fétis'sche „Ich". Hinet und Fichet — Thalberg und Liszt. Ironische Widerlegung der von Fétis aufgestellten Behauptungen. „Proteporée eines Freundes". Geißelung der Ansicht, daß man die Erzeugnisse eines Zachgenossen nicht kritisiren dürfe. Der sachliche Punkt. Schlußwort.

Robert Schumann's Klavierkompositionen Opus 5, 11, 14. 1837 99

Über Popularität der Kunstwerke. Die „alte und neue Schule". Schumann's »Impromptu« Opus 5. Beethoven und Diabelli. Schumann's „Sonate" Opus 11. Über die Wiederholungen des musikalischen Satzbaues. Über Tonmalerei. Schumann's „Concert ohne Orchester" Opus 14. Geschichtliches über die Concertform. Über das Wort „Concert".

Paganini. Ein Nekrolog 1840 108

II. Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst 1835—1840 . . . . . 113—257

1. **An George Sand** 1835 115

Die »Gazette musicale« als Vermittlerin gegenseitigen Gedankenaustausches. Die Zurückhaltung der »Revue des deux Mondes«. Das Erwin'sche Reformationsfest in Genf. Die Kathedrale. Kirchen-Concert der »Société de Chant sacré«. Concert des Prinzen Belgiojoso und Fr. Liszt's zum

Seite

Besten der italiänischen Landesmädchen. Eine Sammlung Händel'scher Arien. Pinelli. Genfer Berühmtheiten.

II. **An George Sand** Januar 1837 124

Werther läßt für „etwas Leben". Die Sucht des Pleß, und des Publikums nach Unterhaltung. Italien, das Land der Künstler. Liszt's Einrichtungen in Paris. Eine Skizze seiner Jugendjahre. Seine Gesinnung über bejahende Bestimmungen gegenüber den Kunstwerken der Meister. Die Mode als Zeichen. Die Instrumentalmusik mit Ideen ist eine Kerkerstrafe zum Verständniß. Die Kritik seitens der Künstler. Guillaume Mainzer's Bemerkungen für die musikalische Bildung.

III. **An George Sand** April 1837 134

Über das Leben und die Bestimmung des Künstlers. Seine hastige und hohe Einsamkeit — sein Ringen nach dem Ideal. Seine sociale Stellung. Die Handwerker unter den Künstlern. Der Musiker im Vergleich mit seinen Kunstbrüdern, die Schwierigkeiten für ihn, um mit seinen Arbeiten durchdringen zu können. Beethoven im pariser Concertsaal. Liszt's Beethoven-Scenen. Liszt mit Beethoven verwechselt. Die allgemein geringe musikalische Bildung. Ideen sie zu heben. Der Streit über Liszt und Thalberg.

IV. **An Adolphe Pictet** September 1837 147

Aufenthalt in Rebaut. Amüsante Zurückweisung aufdringlicher Gäste. Über den Werth der Klavierkunst. Liszt über seine Liebe zum Klavier. Gegenwärtige und zukünftige Fortschritte des Klavierbaues. Übertragung der Beethoven-Compositionen auf das Klavier. Klavier-Partitur. Arrangement und Transgement. Ideen. Die Arbeiterinnen. Gedanken über die artistische Nächstenliebe. Die Musik als eine Heilsbringerin des Volkes. Rousseau. Zur Zeiten von Madame Montgolfier.

V. **An Louis de Rouchaud** September 1837 159

Freundes Warnung vor jugendlichem Feuer. Lamartine und Chateaubriand als Dichter. La Grande-Chartreuse. Naturbeschreibung. Über die Meister im unserem Jahrhundert. Natur- und Reisebeschreibung. Mailand. Questi è Liszt o il Diavolo. Ricordi. Die Scala. Bemerkungen über Opernaufführungen daselbst.

VI. **An Louis de Rouchaud.** Am Comersee Oktober 1837 . 172

Die Schönheit der Natur am Comersee. Bellaggio. Künstler-Stimmungen. Cometti's Dante und Beatrix. Die Aufgabe der Frau. Liszt's Popularität bei der Dorfjugend. Dorffeste. Processionen. Italiänischer Naturgesang. Die Villen Sommariva, Pliniana, Serbelloni. Thorwaldsen's Alexander's Triumphzug. Abendfreuden.

Seite

VII. **An Maurice Schlesinger. La Scala** (März 1838) . . . 182

Das Teatro della Scala. Die Oper als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in Mailand. Salonleben in den Logen. Die Mailänderin und die Pariserin im Theater. Die Theilnahme aller Klassen an den Opernaufführungen. Der Applaus. Der italiänische Geschmack. Wie man in Italien Opern komponirt. Impresario und Komponist. Eine erste Aufführung einer Oper. Die Opernmitglieder. Rossini und die Italiäner. Im Salon Rossini's. Vornehme und vorzügliche Dilettanten.

VIII. **An Heinrich Heine** (Venedig, April 1838) 197

Rasche Briefbeförderung. Heine's konfidentieller Brief an Liszt und seine Folgen in Venedig. Über die Schaustellung des innern Lebens durch die Presse. Satirisch-ironische Zurückweisung der Spöttereien Heine's. Venedigs antike Rosse, seine Tauben; die Lagunen.

IX. **An Lambert Massart** (Venedig, April und Mai 1838) . . 202

Die Wirrsale des reisenden Musikers. Die Inscenirung eines Koncertes. Liszt's erstes Koncert in Mailand. Interessante Themen zum Improvisiren. Die Siege des reproducirenden Künstlers. Die Gräfin Samoiloff. Ein Koncert und Festlichkeiten der Gräfin. Eine Vision. Der Karneval. Patriotismus Liszt's. Überschwemmung der ungarischen Donauländer. Klara Wieck. Schubert's Lieder.

X. **Über den Stand der Musik in Italien. An M. Schlesinger** (Florenz, November 1838) 229

Allgemeines. Mangelnde Pflege der Instrumentalmusik. Die Theater. San Carlo. „Nourrit studirt Gesang". Das Teatro della Fenice. Die Kritik. Opernmusik. Repertoire. Der „große Schrei". Bühnensänger und Sängerinnen Italiens. Die Ungher. Dilettanten-Künstler. Die fürstlichen Familien Belgiojoso und Poniatowski. Dilettanten-Bühne. Über höhere künstlerische Aufgaben der Dilettanten. Spontini und sein Gedanke einer Reform der Kirchenmusik.

XI. **Die heilige Cäcilie von Rafael. An M. d'Ortigue** (Bologna, Oktober 1838) 245

Die „heilige Cäcilie" Rafael's als Symbol der Tonkunst. St. Johannes, Magdalene, St. Paulus, St. Augustin. Die Marterwerkzeuge.

XII. **An Hector Berlioz** (San Rossore, Oktober 1839) 250

In Rossore. Naturbeschreibung. Rückblick auf die letzten Jahre. Der innere Zusammenhang der Künste. Rom. Dom. Ingres. Beethoven-Monument. Bartolini. Ein Wort über Schumann. Der Gelehrten-Kongreß in Pisa.

I.

Essays.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Zur Stellung der Künstler.

Sechs Artikel.

1845.

I.

Alles ist bereits gesagt und man kommt, seit es siebentausend Jahre lang Menschen und zwar denkende Menschen giebt, mit Neuem zu spät", sagt Labruyère. Ohne mich entschieden gegen diesen berühmten, mit so gebieterischer Würde das schöne Buch »Les Caracteres« eröffnenden Ausspruch erklären zu wollen, erlaube ich mir dennoch die Bemerkung, daß, wenn auch in einer gewissen abstrakten Allgemeinheit anzunehmen ist, alles sei bereits gesagt, man darum doch keineswegs berechtigt wäre hieraus den Schluß ziehen zu wollen, daß auch alles gehört und verstanden sei.

In der That, trotz des unermüdlichen, stets sich mehrenden Eifers so vieler strebsamer Generationen, deren jede in ihrer Zeit dazu verurtheilt gewesen, aus dem Kern und Leben erloschener Geschlechter Nahrung und Wissen zu schöpfen — wie viel Stoff, wie viele Gedanken liegen noch vergraben und gleichsam verschwunden unter dem Staub der Jahrhunderte! wie viele Dokumente, wie viele still angehäufte Schätze schlummern unberührt in unseren Bibliotheken, diesen Leichenkammern des Wissens! wie viele Arbeiten und Werke sind noch ungeahnt oder wenig bekannt, wie viele andere da

und dort für die Meisten unerreichbar, zerstreut und warten darauf geordnet, klassificirt, veröffentlicht dem Leben anzugehören.

Und sehen wir weiter und wenden unseren Blick den stürmischen Bewegungen der zeitgenössischen Gesellschaft zu — welche Debatten! welche Widersprüche auf unseren Lehr- und Gerichtsstühlen! . . . Welche bejammernswerthe Unwissenheit, welche kindische Anmaßung und unerträgliche Halbheit in unseren Salons, in unseren Unterhaltungen, in unserer Journalistik! — Ja gewiß! und wer fühlt das heutigentags nicht tief? — obgleich alles bereits gesagt ist, so ist doch alles wieder von neuem zu sagen.

In der Politik, wie in der Philosophie und den schönen Künsten hat die Menge kaum eine leise Ahnung von den einfachsten Begriffen; ebenso ziehen die größten Wahrheiten an Befähigten und Gelehrten vorüber. Es ist darum auch durchaus nicht widersinnig, sondern so ernst gedacht, wie es seinem Charakter geziemt, wenn der geistvolle Abgeordnete N. N. ohnlängst behauptete, daß „die verbrauchtesten Gemeinplätze und die abgedroschensten Redensarten unseren hochweisen, kunstbewußten Vormündern einen Lehrstoff liefern könnten, der ihnen sehr nützlich werden dürfte".

Ich bitte mir diese scheinbare Abschweifung von meinem Gegenstande zu verzeihen. Die mich beschäftigende Frage jedoch knüpft sich, nach meiner Auffassung, mit so vielen Fäden an die Gesellschaft selbst, daß es unmöglich ist sie aufzuwerfen, ohne gleichzeitig Punkte zu berühren, die in Verbindung mit dieser Frage gebracht im ersten Moment und insbesondere in den Augen derer, die nicht gewohnt sind einem logischen Ideengang zu folgen, befremdend erscheinen möchten. Um sie richtig stellen, richtig erörtern und richtig lösen zu können, bedarf es seltener Fähigkeiten, fleißiger Nachforschungen und Beobachtungen und vor allem einer großen religiösen und philosophischen Synthese — Voraussetzungen, denen gegenüber man mir ein Bekenntnis, das mir nur zur Demüthigung gereichen müßte, erlassen wird. Ich halte es für überflüssig noch besonders zu betonen, daß ich, der Neuling, ja so zu sagen der letzte Ankömmling unter so vielen mir weit überlegenen Künstlern, die ich, obwohl sie mich mit dem Freundesnamen

beehren, mit Stolz meine Meister nennen möchte, mich aller Ansprüche, aller eitlen oder dogmatischen Ruhmredigkeit enthalte. Zu gut weiß ich, daß meine Worte weder die Gewährleistung des Talentes noch die der Erfahrung bieten können, daß sie nur die eines bescheidenen Schülers der Natur und der Wahrheit sind. Ich schreibe nicht, um zu lehren — ich leide und darum frage ich.... Meistens werde ich mich auf Beobachtungen beschränken, manchmal auch wagen ein wenig mitzusprechen, aber immer mit Mißtrauen gegen mich selbst.

Wohl wäre es eine schöne, herrliche Aufgabe, die Stellung der Tonkünstler in unserem socialen Leben genau und ausführlich festzustellen, ihre politischen, individuellen und religiösen Beziehungen auseinanderzusetzen, ihre Schmerzen, ihr Elend, ihre Mühsale und Enttäuschungen zu beschreiben und oh! den Verband ihrer immer blutenden Wunden zu zerreißen und energischen Protest gegen die drückende Ungerechtigkeit oder die schamlose Bornirtheit, welche die Künstler verletzt, quält und sich höchstens herabläßt sie als Spielzeug zu benutzen, zu erheben, ihre Vergangenheit zu prüfen, ihre Zukunft zu enthüllen, alle ihre Ehrentitel an das Licht zu ziehen, dem Publikum und der gedankenlosen, materialistischen Gesellschaft — diesen Männern und Frauen, die wir unterhalten, und die uns den Unterhalt geben — zu lehren: woher wir kommen, wohin wir ziehen, worin unsere Aufgabe besteht, wer wir mit einem Worte sind — sie zu lehren, wer jene Auserwählten sind, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und sie mit edler Treue zu pflegen von Gott selbst prädestinirt erscheinen, — diese gottgesalbten, niedergeschmetterten, in Fesseln geschmiedeten Menschen, die dem Himmel die heilige Flamme geraubt haben, die dem Stoff Leben, dem Gedanken Form verleihen und uns, indem sie uns die Verwirklichung unserer Ideale zeigen, mit unwiderstehlichen Banden zur Begeisterung, zur himmlischen Offenbarung emporziehen — wer sie sind diese Schöpfermenschen, diese Evangelisten und Priester einer unauslöschlichen, in alle Herzen unaufhörlich eintretenden und wachsenden geheimnisvollen Religion: sicherlich, das alles, was sich schon

von selbst so laut bezeugt, mit erhobener Stimme auch den taubsten Ohren zu predigen und zu verkünden wäre eine schöne, eine herrliche Aufgabe!

Ich bekenne es offen, schon mehrmals hat es mich lebhaft angezogen mich über die Wichtigkeit und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, das in die Augen Fallende des Gegenstandes auszusprechen; allein zu sehr von eingehenden Kompositions- und Exekutionsstudien in Anspruch genommen, konnte ich in Ermangelung der Zeit und des Talents nur sehr theilweise anderweitige Fragen in den Kreis meiner Besprechung ziehen. So beschränke ich mich denn vorläufig auf einige kurze, insbesondere dem Tonkünstler gewidmete Bemerkungen und Urtheile, dabei den Mann sehnlichst herbeiwünschend, dessen Kräfte den meinigen überlegen sind und welcher in gewinnender Weise und allgemeiner und eingehender, als es mir möglich ist, sich dem wichtigen Werke widmen möge. Ihm sei es anheimgegeben so viele durch Vorurtheile befestigte und in Zukunft nicht mehr zu rechtfertigende Irrthümer zu beseitigen, unterdrückte Wahrheiten in ihrem ganzen Glanze wieder herzustellen und mit Würde die so lange verkannten Rechte der Künstler zurückzufordern. Ihm werde auch der Ruhm, zugleich Begründer und Erbauer eines neuen Tempels zu sein, auf dessen verstreute Bausteine ich nur prophetisch hinweisen kann.

II.

Die Civilisation der modernen Zeiten hat dadurch, daß sie das gesammte menschliche Wissen von seiner morgenländischen Umhüllung befreit, dadurch, daß sie so zu sagen die Sonderstellung und Individualisirung unserer Künste und Wissenschaften vollzogen hat, zum Fortschritt derselben, sowie zur Beschleunigung ihrer Reife und Vervollkommnung unendlich viel beigetragen.

Dessenungeachtet hat diese an großartigen Leistungen so fruchtbare Civilisation — warum sollten wir beanstanden es zu bekennen?

— in einer bedenklichen, gewissermaßen drohenden Weise ernste Mißstände und eine eigenthümliche Verwirrung nach sich gezogen.

In dem Grade, in welchem das an und für sich nützliche und nothwendige Bestreben alles zu sondern, zu erweitern, einzutheilen, ja theilweise Reformen einzuführen und die Ausbildung der Einzeltheile bis zur Spitze zu steigern zunahm — in demselben Grade sind wir in ein unbegreifliches Vergessen ihrer ursprünglichen Wechselbeziehungen verfallen, so daß die Urgesetze gleichsam unserem Verständnis entrückt sind.

Politik, Kunst und Wissenschaft wurden Jahrhunderte lang als die entschiedensten, sogar als feindliche Gegensätze betrachtet. Es trennten sich die Repräsentanten dieser drei großen socialen Mächte. Der Künstler wie der Gelehrte, jeder in seinem sich selbst genügenden stolzen Egoismus, fühlte nicht das geringste Bedürfnis wechselseitiger Ergänzung. Ein jeder begnügte sich damit sein Feld zu bauen, seine Saat zu ernten. Der Mann der Politik seinerseits erkünstelte gegenüber dem Mathematiker wie dem Dichter, gegenüber dem Denker wie dem Musiker die gleiche Nichtachtung und wußte in diesen nur leere Parasiten zu sehen!

Und dergestalt verschieden nach Meinungen, verschieden nach Interessen und Glaubensbekenntnissen, sich gegenseitig meidend und die gemeinsamen ihrem Ursprung nach alles einander nahe bringenden und versöhnenden Bedürfnisse ertödtend, zerriß man das frühere einheitliche Band; und heute, indem man störend in die natürliche Entwickelung der Einzeltheile der Gesammtheit eingreift, zerreißt man die Entwickelung dieser Gesammtheit selbst, das große harmonische Leben des unendlichen Alls.

Von dieser Wahrheit hat uns hauptsächlich die Durchforschung des Ursprungs, sowie der allmählichen Schicksale der Musik überzeugt. Keine Kunst, keine Wissenschaft — die Philosophie ausgenommen — hat wie sie das Recht auf eine so ruhmvolle Vergangenheit, auf eine so uralte und herrliche Synthese Anspruch zu erheben. Gehen wir zurück bis zu den ältesten Zeiten, so finden wir die berühmtesten Männer, die ehrwürdigsten Philosophen und Gesetzgeber vor ihrer Wiege knieen.

Die Ägyptier, die Chinesen, die Perser, Griechen, alle Völker, alle Weisen des Alterthums bezeugen einstimmig die Wundermacht und Allgewalt der Musik. Wo ist der Denker, wo der ernste Mann, — läßt sich fragen —, der nicht schon betroffen vor dem würdevollen Zeugnis so vieler Jahrhunderte stille gestanden? Wo ist der Künstler, dessen Seele nicht erbebte bei der Erinnerung an die unglaublich musikalische Einsicht eines Pythagoras? Wo ist der, den die wunderbaren Erzählungen der heiligen Schrift, die ernsterhabenen Worte des Li-ki nicht mit tiefer Rührung erfüllt haben? Was für ein bewundernswürdiges Gefühl und Verständnis für die Kunst spricht aus diesen kargen Überresten einer alten Zeit! Welchen wichtigen Einfluß auf das sociale Leben hatten sie der Musik zuerkannt! Welche umfassende und erhabene Bedeutung liehen sie diesem Wort! Was verstanden sie nicht alles unter diesem Namen! „Musik" war ihnen, wie allgemein bekannt, nicht nur der Tanz, nicht nur die pantomimische Darstellung, nicht nur die Poesie, sondern auch die Vereinigung aller Wissenschaften.

Hermes zergliedert den Begriff „Musik" als die „Kenntnis von der Ordnung aller Dinge". — So lautet auch Pythagoras Lehrsatz, so der Plato's, welcher behauptet: „alles im Weltall sei Musik". Die Athenienser gaben nach Hesychius allen Künsten den Namen „Musik". Daher alle die erhabenen Bezeichnungen, mit welchen die Philosophen von ihr sprachen, als: „göttliche Musik", „Musik der Menschheit", „himmlische Musik", „beschauliche Musik", „Vortragsmusik", „Verstandesmusik", „rhetorische Musik" und andere Bezeichnungen.

Diesen kunstvollen Rassemenschen war die Musik das höchste Band, die Göttersprache, die Wissenschaft aller Wissenschaften, deren Aufgabe in der Bewahrung und Überlieferung aller Wahrheit und Weisheit bestand.

Ohne hier bei den von dem Glauben des Volkes und von den Priestern geheiligten Mysterien und Allegorien, bei diesen großartigen Mythen, bei diesen fruchtbaren Allegorien, die unseren Böotiern zu einem Gegenstand der Belustigung wurden, verweilen zu wollen, ohne, wie Chenier in seiner Adresse an den

Nationalkonvent, den „die Waldungeheuer auf den thracischen Bergen mit seiner Leier Macht besiegenden Orpheus", ohne wie er den „aus den Wellen geretteten Arion" oder den durch „der Töne Zauber Städte erbauenden Amphion" herauf zu beschwören, ohne mit dem edlen Abgeordneten „die Annalen der Geschichte wieder zu entrollen, die des Tymotheus Leier, des Tyrtäus Gesänge und so viele andere Wunder der Musik" verewigen, beschränke ich mich darauf ihren unermeßlichen, vielfachen Einfluß auf das sociale Leben der Alten im allgemeinen hervorzuheben und halte mich nur an die erwiesene und unbestrittene Thatsache ihrer politischen, philosophischen, socialen und religiösen Macht zur Zeit des Heidenthums.

Wohl liegt hier die Frage nahe: „Wie ist es möglich gewesen, daß Musik und Musiker jegliche Autorität und jedes Bewußtsein ihrer Sendung verloren haben, während Dank den Bemühungen und der unglaublichen Aufopferung der Künstler die Tonkunst selbst sich weiter und weiter entwickelt hat?"

„Wie konnte es kommen, daß die sociale Stellung der Künstler fast der Vernichtung anheimgefallen ist, während sie doch diese Menge Wunder und Meisterwerke, denen sie mit Schmerzen das Leben gegeben, erzeugten?"

„Wie endlich war es möglich, daß so viele große Männer das Joch einer bejammernswerthen Erniedrigung nicht mit Gewalt abgeschüttelt haben? Und durch welches Mißgeschick sind sie, die die Ersten waren, die Letzten geworden?"

Die Beantwortung dieser ernsten Fragen dürfte eine sehr weitführende und traurige sein, die jedoch als nicht im Zweck dieses heutigen Artikels liegend unberührt bleiben muß; vielleicht aber wage ich es, obgleich sie darnach angethan ist mehrere Aristarchen des Feuilleton, die selbst ein lebendiger Beweis für die Majestät der Kunst sind, empfindlich zu verletzen, sie später wieder aufzunehmen.

Dem Gegenstand dieses Artikels näher tretend sei es mir vor allem gestattet auf die vortrefflichen Abhandlungen über Musik in Rousseau's »Dictionnaire de musique« hinzuweisen und, da die strengen Worte des genfer Philosophen gewissermaßen erklären und

rechtfertigen, was vielleicht obige Zeilen abschweifend erscheinen läßt, sie hier zu wiederholen. Er sagt:

„Der Name Musiker gebührt gleicherweise dem, der Musik schreibt, wie dem, der Musik ausführt. Die alten Musiker, wie: Orpheus, Terpander, Stesichorus, waren Dichter, Philosophen, Redner ersten Ranges. So würdigt Boëthius des Namens Musiker nicht den, der die Musik nur durch die sklavischen Dienstleistungen seiner Finger oder seiner Stimme ausübt, sondern den, der durch Nachdenken und Forschung in den Besitz dieser Wissenschaft gelangt ist. Demnach scheint es, daß man, um sich bis zur größten Ausdrucksfähigkeit der rednerischen und nachbildenden oder malenden Musik erheben zu können, vordem die menschlichen Leidenschaften und die Sprache der Natur einem ganz besonderen Studium unterworfen haben mußte.

Die Musiker unserer Tage jedoch, die größtentheils für die Ausführung der Noten und einiger Gesangsweisen herangebildet sind, werden wohl kaum beleidigt sein, wenn man sie nicht für große Philosophen hält."

Wie dem in dieser Hinsicht auch sei, und ohne uns hier an die philosophische und sprachliche Definition des „Musikers" zu wagen, theilen wir mit Jean Jacques und der übrigen Welt die Künstler in drei Klassen ein, in:

ausführende,
schaffende und
lehrende Künstler.

Zwar erwähnt Rousseau dieser letzteren nicht, aber es gab, wie es scheint, zu seiner Zeit noch nicht jene Menge von Individuen, die weder schaffend noch ausübend zu wirken verstanden und sich damit begnügten die Fortschritte der Kunst auf indirektem Wege zu fördern — nämlich so viel als möglich Lektionsmarken zu sammeln. Auch sollte man glauben, daß die so sehr ausgedehnte musikalische Kritik eine vierte und zwar eine den anderen überlegene Klasse von Musikern hätte bilden sollen; da aber bis jetzt unsere gelehrten Herren und Richter, mit Ausnahme einiger

verehrungswürdiger und kenntnisreicher Männer, es noch nicht der Mühe werth gehalten haben etwas mehr als die sieben Noten der Tonleiter zu erlernen, so möchte ich befürchten ihnen unhöflich zu erscheinen und reihe sie darum dem gewöhnlichen Namen „Musiker" nicht ein: diese Herren haben sich unverkennbar ein höheres Ziel gesteckt! — —

Wir halten uns demnach an jene dreifache Eintheilung der Musiker: ausübende Künstler, Komponisten, Lehrer und überlassen es dem Publikum, hinsichtlich des Talents große und kleine, Klassiker und Romantiker, fähige und unfähige, gewöhnliche und außergewöhnliche und in sittlicher Beziehung: Künstler und Handwerker zu unterscheiden.

Diese beiden Ausdrücke — Künstler und Handwerker — bedürfen kaum einer Erklärung. Die sittliche Weihe, die Offenbarung des humanen Fortschritts, gekauft um den Preis peinlichster, dem Spott und dem Neid zur Zielscheibe dienender Opfer und Entbehrungen — das war zu jeder Zeit das Erbtheil des echten Künstlers! Was dagegen die von uns als „Handwerker" betitelten betrifft, so brauchen wir uns nicht besonders um sie zu beunruhigen. Das kleine tägliche Geschäft, die armselige Befriedigung der Eitelkeit und der Koterie genügen, um ihr hochwichtiges Ich auszufüllen. Sie sprechen aus hohem Ton, verdienen Geld und lassen sich tüchtig loben. Das Publikum ist wohl manchmal der düpirte Theil, doch — was thut's!

III.

Bevor ich zur näheren Betrachtung der verschiedenen Verhältnisse der Tonkünstler übergehe, um hierdurch genau die Stellung und die allgemeinen Beziehungen der Komponisten, der Virtuosen und der Lehrer zu definiren, — bevor ich mich erkühne (mit vielleicht ungeweihter und lecker Hand) das Heiligthum der musikalischen Überlieferungen, gewöhnlich „Konservatorium" oder „königliche Musikschule" genannt, zu

berühren und die Leitung unserer lyrischen Theater, unserer philharmonischen Gesellschaften, unserer Konzerte und die Überreste der Kirchenmusik in Frankreich einer eingehenderen Prüfung zu unterwerfen, — bevor ich in bescheidener Weise einige jener Fragen wage, welche täglich durch so viele auszufüllende Lücken, durch so viele projektirte Verbesserungen veranlaßt werden, — und endlich, bevor ich sowohl den Musikunterricht als die musikalische Kritik in ihren Verzweigungen gründlich feststelle, werde ich noch zweier Punkte allgemeinerer Art gedenken müssen.

Diejenigen, welche den beiden vorhergehenden Artikeln einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, werden nicht erstaunt sein, wenn ich das schmerzliche Bekenntnis ausspreche, daß die in politischer, in socialer und in religiöser, also in dreifacher Beziehung bestehende untergeordnete Stellung der Musik und der Musiker als ein geschichtliches Hauptergebnis der letzten zwei Jahrhunderte zu betrachten ist.

Ich weiß nicht, ob dieses Wort, das meinem Erachten nach eine streng erwiesene Thatsache ausdrückt, für unrichtig oder übertrieben gehalten werden wird. Gewisse sonst gutgesinnte Personen werden seine Gültigkeit zu bestreiten nicht unterlassen und den Glanz der Kunst, die den Künstlern im letzten und Anfangs dieses Jahrhunderts erwiesenen Ehren zu ihrer Entkräftung hervorheben. Andere vielleicht werfen mir vor, ich vergesse oder verkenne die ziemlich zahlreichen Verbesserungen in der Stellung der heutigen Künstler, ihr Glück, ihr Ansehen, die Rechte der Gleichheit, die sowohl die Geld- als die Geburtsaristokratie dem Adel des Geistes einräume.

Diese scheinbar so gewichtigen Einwürfe sind leider nur zu leicht zu beseitigen. Ich gestehe freudig und gern dem einen und anderen jene nebensächlichen mehr oder minder bekannten Thatsachen zu. Die wesentliche Thatsache aber, die ich hier vertrete und, wenn nothwendig, auch positiv festzustellen wage, können solche Einwürfe nicht vernichten, nur höchstens verdecken und maskiren.

Mir scheint es unnöthig zu sein, solchen, die nicht aufhören

uns in prunkvollen rhetorischen Phrasen die Herrlichkeit und die unendlich süßen Vorrechte eines vorgeblichen Künstler-Eldorados dessen geographische Lage bis dato noch nicht entdeckt ist zu rühmen, jene durch Mozart verewigte Küche des Kurfürsten von Salzburg, die kleine elende Straße in Wien, welche durch Beethoven's Verlassenheit und Erschöpfung ihre Weihe erhalten, ins Gedächtnis zurückzurufen!!! Was jene optimistischen Disputirgeister betrifft, nach deren Ansicht jeder Fortschritt mit der ruhmvollen Proklamation der Charte vom Jahre 1830 zusammentrifft und an das Ziel gelangt ist, so erlaube ich mir die Frage: wie sie diese durch Schriftsteller und Anwälte eingesetzte Aristokratie des Geistes verstehen und welche Rolle man uns Musikern dabei zugedacht und bisher gegeben hat?

Ich frage weiter: was sie von der religiösen Exkommunikation halten, von der in Frankreich noch eine so beträchtliche Menge unter uns heimgesucht wird? und was von den Bediententreppen, welche Künstler und Künstlerinnen ersten Ranges, wie Moscheles, Rubini, Lafont, Pasta, Malibran ꝛc. in aristokratischen Häusern Londons benutzen mußten?

Worin besteht denn die Initiative, die sociale Aufgabe, die man der Tonkunst vorbehält, und was bedeuten die Fußfälle und die forcirten Schmähschriften so vieler ihrer Prärogative beraubter Künstler? — Es wäre hier vielleicht der Platz, selbst auf die Gefahr hin auf den Gelehrtenstühlen einige Heiterkeit zu erregen, darauf hinzudeuten, daß vor wenig Jahren drei Dichter: die Herren Chateaubriand, Canning und Martinez de la Rosa an der Spitze der Regierung dreier mächtiger Nationen standen, daß aber nie ein Musiker in politischer Beziehung bei den Geschicken seines Landes mitgewirkt hat. Wohl aber muß man zugestehen, daß fast zur selben Zeit, als Lamartine und Viennet in der Kammer der Abgeordneten jeder eine andere Art der zeitgenössischen Dichtkunst vertrat, der selige Kaiser von Österreich Paganini baronisirte, daß Seine kaiserlich königliche und konstitutionelle Ex-Majestät Don Pedro uns würdigte seine den Italiänern gewidmete Ouvertüre mit anzuhören und daß uns jüngst die Blätter

der Politik feierlichst verkündeten. Donizetti habe die Auszeichnung erfahren von Ihren Majestäten dem König und der Königin von Frankreich empfangen worden zu sein. Das sind Entschädigungen und treffliche Vertröstungsbissen.

Doch um gerecht zu sein, läßt sich nicht verhehlen, daß nach anderer Seite die Musiker selbst zu ihrer untergeordneten Stellung vieles beigetragen haben, daß als Ursache und Folge derselben ihr Mangel an künstlerischem Glauben, sowie der kleinliche, geschäftliche Eigennutz einer großen Anzahl unter ihnen mit genannt werden muß.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Und dennoch, ist dieses letztere nicht die Rückwirkung eines von einem Weltübel zerfleischten Jahrhunderts? Sind die Kunstapostaten die ersten gewesen, die in Menge vor dem elenden goldenen Kalbe niedergesunken sind? Wer würde das zu sagen wagen und sie verdammen, ohne sie gehört zu haben?! — — —

Denker, berühmte und unberühmte Schriftsteller haben die künstlerische Glaubensöde, diesen Mangel jedes Bandes der Einheit, der unausbleiblich das größte Übergewicht der materiellen Interessen zur Folge hat, als die große Wunde unseres Zeitalters bezeichnet. Keine Schichte der Gesellschaft konnte ihr entkommen; Fürsten, Priester, Richter und Krieger, alle fielen der schrecklichen Ansteckung anheim — — und ach! auch wir, die Priester der Kunst, die Träger eines gottseligen Berufs und Lehramtes, anstatt fest zu stehen und wach zu bleiben, wie die Tag und Nacht ihre Stimmen erhebenden Wächter des Herrn, anstatt zu wachen und zu beten, zu ermahnen und zu handeln, haben uns gebückt und feige zusammengekauert unter dem vergoldeten Joche.

Dennoch ist Rettung vorhanden und noch nicht alles verloren. Mehrere sind stehen geblieben und haben gekämpft, andere erwachen und greifen nach Waffen, wieder andere eilen sich dieser heiligen Heeresmacht anzuschließen und sich mit ihr zu vereinen. Muth! Hoffnung! Ein neues Geschlecht wird erscheinen und vordringen. — Anhaltende Übung hat das Gefühl seiner Würde, das Bewußtsein

seiner Stärke genährt; voll Ehrfurcht und Bewunderung für das Große aller Zeiten wird es sich bewahren vor einem Zerbrechen der ruhmvollen Kette der Überlieferung — für jedes edle Streben empfänglich wird es nach dem Besitz seiner schönen Bestimmung ringen und der Kunst eine hohe, mächtige Anregung bieten!

Macht Platz für diese Neugesandten! — lauschet ihrer Sprache, dem Prophetenthum ihrer Werke!

IV.

Wie ich vorausgesehen, haben mehrere Ausdrücke meines letzten Artikels, die, wie ein origineller Denker wohlwollend bemerkt, „noch nicht ausgegohren sind", eine gewisse Anzahl meiner geehrten Herrn Kollegen empfindlich verstimmt und tief verletzt.

So bescheiden und rücksichtsvoll meine Fragen auch gewesen, so sehr ich mich auch bemüht mehr oder minder zahlreichen Ausnahmen freien Spielraum zu geben und beständig jeden Schein von persönlicher Einmischung zu vermeiden, so ist es mir doch nicht gelungen einem furchtbaren Anathema zu entrinnen, welches von vorwitzigen arroganten Wiederkauern in herabsetzender Weise in die Salons geschleudert worden ist, einem Anathema, das da und dort in irgend einem journalistischen Winkelstübchen oder in einer Kneipe geschmiedet von einem halben Dutzend Handwerker, elenden Skriblern, gegen mich geschleudert wurde und mit „Tod und Verbannung" alle die „wahnwitzigen Übertreibungen", alle die „verbrecherischen Versuche des Fortschritts" bestraft.

Ich gestehe, daß ich naiverweise mehrere Tage gewisse Gegenbeschuldigungen, Urtheile und Glossen, zu welchen die kurze Abhandlung über die allgemeine Stellung der Künstler bereits den Anstoß gegeben, angehört habe, und mit aller Demuth bekenne ich, daß es mir, trotzdem ich ihnen aufmerksam zugehört, rein unmöglich gewesen ist aus dieser kakophonischen Quasi-Symphonie gehaltloser und bissiger Anschuldigungen irgend einen ernsten Einwurf

herausklügeln oder zu irgend einer vernünftigen Schlußfolgerung gelangen zu können.

Wenn also eine dieser Größen, die, beiläufig gesagt, es nicht immer unter ihrer Würde gehalten haben zu meiner Wenigkeit herabzusteigen und diese in den Specialblättern gar manchmal mit ihrer Kritik und Possenreißerei zu beehren — wenn irgend eine derselben, sage ich, es unternehmen möchte den Wirrwarr der in Rede stehenden unfehlbaren Argumente in verständlichem Französisch abzufassen, so würde sie mir zweifellos einen werthvollen Dienst damit leisten, und meine Dankbarkeit und Erkenntlichkeit wäre ihr im Voraus zugesichert.

Wenn endlich man mir mitgetheilt haben wird, worin denn eigentlich die Übertreibungen, die Phrasenmacherei und die aberwitzigen Aussprüche, um derentwillen man mich beschuldigt und verurtheilt, bestehen, so werde ich meinerseits, wo sich irgend Gelegenheit dazu bietet, deren Rechtfertigung versuchen und mich über das Urtheil hochverehrter und hochzuverehrender oben erwähnter Herrn Kollegen hinwegsetzend an einen höheren Richterstuhl, an das Publikum wenden, dessen gesunde Vernunft sich allmählich der Vormundschaft der Koterien entzieht und kecklich die Urtheilssprüche ihrer einfältigen und rohen Gerichtsbarkeit zerbricht. Bis man mir nicht klar dargelegt haben wird, was ich verbrochen, kann ich die brillanten Serenaden des paraphrasirten Unsinns, mit denen mich diese Herren beehren und die auf präcise und faßliche, einer ernsten Besprechung würdige Thesen zurückzuführen ich mich unfähig erklären muß, nur durch Nichtbeachtung beantworten. Beeile ich mich darum zu Einwürfen überzugehen, welche mehr Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit erheben können.

Ernste, denkende, so zu sagen mit dem innersten Wesen der Sache verwachsene Geister haben diese erhoben, und ich glaube demnach keinen Fehlgriff zu thun, wenn ich diese Einwürfe, welche überdies nur dazu dienen werden die bis jetzt nur angedeuteten Ideen zu entwickeln und zu verdeutlichen, hier wiederhole, um sie näher zu erörtern. Ich verhehle hierbei nicht, daß mir diese Art der Besprechung um so mehr zusagt, als ich gegenwärtig, wo Seen und

Berge mich umschließen und 150 Meilen von der Hauptstadt trennen[1], nicht die Absicht habe die Spalten der »Gazette musicale« mit gelehrtem Stoff zu füllen und kapitellang hin und her zu philosophiren, sondern einfach einen fast unerschöpflichen Stoff mit fernen und ein wenig vergeßlichen Freunden des langen und breiten zu besprechen.

Die gemachten Einwürfe lauten wie folgt: „Warum", sagte man mir, „fangen Sie einen doppelten Proceß mit der Gesellschaft und mit den Künstlern und zwar in fast skandalsüchtiger Weise an. Sie — ein Musiker, der sich so sehr seiner socialen und künstlerischen Beziehungen zu rühmen hat? Wozu Fragen aufwerfen, deren Schicklichkeit und Reife zweifelhaft ist und die so viele heißblütige Mittelmäßigkeiten, so viele falsche Propheten, die sich als große Männer, revolutionäre Bahnbrecher dünken und zum mindesten als ein Napoleon oder ein Mahomed geberden, so eigenthümlich kompromittiren?"

„Glauben Sie denn wirklich an jene vorgebliche Oberherrschaft der Kunst? Glauben Sie denn zuversichtlich und in des Wortes vollkommenster Bedeutung gegenüber einer in Selbstsucht versunkenen und nur von materiellen Interessen regierten Gesellschaft an ihre religiöse, ihre moralische und erziehliche Kraft?"

„Und angenommen, diese Oberherrschaft könnte wirklich in der Theorie bestehen, wie soll sie durch Künstler in das Leben treten können, auf die man bezüglich der Kunst den berühmten Ausspruch Larochefoucauld's: ‚Die Andächtigen, die der Andacht müde, die Freunde, die der Freundschaft müde' anwenden könnte?" —

Man erlaube mir, mich über diese Einwürfe, die noch so viele andere umfassen, ein wenig auszubreiten. Ihre Prüfung dürfte nicht ohne Nutzen für unsere Sache, für die Sache des Künstlers sein, von welcher de Vigny in seinem Vorwort zum „Chatterton" so zutreffend sagt, daß sie das unaufhörliche Martyrium, die unaufhörliche Aufopferung des Künstlers erfordere. „Die Sache", — sagt er — „sie ist das Recht, das er an das Leben hat. Die Sache...

1. Liszt schrieb diesen und die folgenden Artikel in Genf.
Anmerk. d. Herausg.

sie ist das Brod, das man ihm vorenthält... Die Sache... sie ist endlich die sittliche Würde, die geistige Wiederherstellung, die sociale und religiöse Weihe der Kunst und des Künstlers, dessen Aufgabe es ist das menschliche Bewußtsein nach allen Richtungen hin auszudrücken, zu bethätigen, zu erhöhen und zu vergöttlichen!" So konnte ein Dichter-Prediger mit Fug und Recht das ewig denkwürdige Wort aussprechen: „Die Reinigung der Kunst ist die Reinigung der Menschheit".

Vor allem, wenn es heutzutage ein allgemein gültiges Etwas, ein überall als nothwendig anerkanntes Princip giebt, ein Princip, das aus tiefer Nothwendigkeit geboren kraft des ihm eingeborenen fortschreitenden Lebenstriebes stets über allen zufälligen, wechselvollen, sich knüpfenden und wieder verdrängenden Verbindungen erhaben ist, — wenn es ein solches Princip giebt, so ist es kein anderes als das des freien Wortes, das unverjährte Recht der Forschung und des Urtheils, das sich über alle Thatsachen, Formen und Rangordnungen des socialen Lebens erstreckt, das sich auflöst, verändert und erneut, — das unverjährte Recht, sage ich, das kein anderes Gesetz, keine andere Grenze kennt als die unserer geistigen und seelischen Kräfte.

Es ist gleichgültig, ob man wolle oder nicht, ob man sich darüber freue oder betrübe: dieses Recht ist eine Nothwendigkeit. Es ist eine Nothwendigkeit — eine „fürchterliche" nennt sie Bossuet irgendwo —, daß alle Fragen, die mit dem großen Problem der menschlichen Bestimmung zusammenhängen, mögen sie politischer oder socialer, wissenschaftlicher oder religiöser, friedlicher oder feindlicher Natur sein, aufgeworfen, verbreitet, durchgesprochen werden; es ist eine Nothwendigkeit, daß sie erstehen und immer wieder alle Zeit und alle Ewigkeit hindurch unter tausenderlei Gestalt und auf tausenderlei Art erstehen, bis endlich klar, vollständig und befriedigend die Lösung vorliegt.

„Der Geist erforscht alle Dinge" — sagt die heilige Schrift, und nicht umsonst ist das Samenkorn dieses Wortes in unseren Boden gefallen. Das neunzehnte Jahrhundert hat das Erbe des siebzehnten und achtzehnten, diesen Drang des Erforschens,

dessen furchtbarer Arm bereits mächtig an den Ästen des Baums der Erkenntnis des Guten und Bösen gerüttelt hat, angetreten; es scheint berufen ihn in seiner ganzen Strenge zu erfüllen. Sein unersättliches Denken, sein unbezähmlich ungezügeltes Wollen — er gräbt in ewiger Gier, nachdem er die Früchte verschlungen, bis hinab zu den Spitzen der Wurzeln.

Und wer konnte ihn hindern den Boden bis in seine tiefsten Tiefen zu durchwühlen? und wer konnte es wagen ihn zu hindern? Wahnwitzig sind alle jene alten Kinder, die ihren Thron auf Sandhügeln erbaut haben und wähnen uns von dieser leicht zu erschütternden Höhe herab, indem die einen mit der Königswürde, die andern mit den Richterämtern, diese mit der Sittenlosigkeit und dem Skepticismus, jene mit der Sakristei und der Lüge ihr peinliches Spiel treiben, mit Ehrfurcht erfüllen zu können! Wahnwitzig, ja dreimal wahnwitzig sind sie, jene matten Seelen, die weder Wärme des Blutes, noch edle Leidenschaften aber mit dem Tod im Herzen die Zukunft verleugnen und uns zurufen: „Dringt nicht vor, sucht nicht weiter — der Abgrund liegt vor Euch, er liegt zu Euren Füßen!“ Wahnwitzig, ja dreimal wahnwitzig und beschränkt ist jene grobe, rohe Menge, die nie nach innerer Erkenntnis der Dinge verlangt, sondern nur zu schlafen und sich zu mästen trachtet, die nicht fühlt, nicht sieht, wie alles gemeinsam vorwärts drängt. Ja, das Gesetz ist ausgesprochen, das Gesetz der unwiderruflich unabwendbaren Nothwendigkeit, es erwachen alle Sympathien, alle Bestrebungen werden Gemeingut, das innerste Gemüth wird weit, und die Thäler füllen, die Berge senken sich, die Zeit, „der größte aller Neuerer“ Bacon, „der unerbittlichste aller Richter“ Lamennais, die Zeit, sie kommt, „sie ist gekommen! . . Denn schon hört man das Rauschen ihrer Blätter im Schicksalsbuch!“ (Werner).

Gott wolle nicht, daß ich der Dankbarkeit und der Ergebenheit vergesse, die ich der Gesellschaft schulde, deren Wohlwollen für mich fast übergroß gewesen ist, die ich den Künstlern schulde, denen ich die aufrichtige Zuneigung eines Bruders bewahre. Aber ist damit gesagt, daß ich unter dem Namen eines erlogenen Zartgefühls meinem

Herzen Schweigen gebieten und den Schrei des Entsetzens übertäuben soll, den mir das bejammernswerthe Schauspiel der rohen Ausbeutung, der jämmerlichen Unterordnung, der Entwürdigung und entehrenden Entweihung der Kunst und der Künstler erpreßt? Ist damit gesagt, daß ich verstummen, daß ich mein Angesicht verbergen soll, wenn der großen Majorität meiner Brüder nichts als Leiden und Mühsale zu theil werden und am Ende nur die traurige Wahl bleibt zwischen dem Verzweiflungs- und dem Hungertod?

Daß man mir nicht komme und mit jenem unerschütterlichen Gleichmuth sage: „Sie übertreiben, Sie deklamiren". — ... Nein und abermals nein! ich übertreibe nicht und deklamire nicht! Meine Worte sind die Übersetzung einer Thatsache, und es ist bekannt, daß, um mit dem Ausspruch Royer Collard's zu reden, „nichts hartnäckiger ist als eine Thatsache". Hier ist sie ersichtlich greifbar, beglaubigt für jedermann, der sich darum kümmern mag. Doch sehen Sie und überzeugen Sie sich!!

Sehen Sie dort jenen hohlwangigen jungen Mann mit dem abgespannten und kränklichen Gesicht?

Von Verlangen getrieben seine bedeutenden Fähigkeiten auszubilden, dabei vielleicht geleitet von poetischen und ehrgeizigen Trambildern kam er aus dem Inneren seiner Provinz nach Paris. Nehmen wir an: das Schicksal habe ihn begünstigt, er habe bei der vorhergehenden Prüfung fünfzig Nebenbuhler besiegt und endlich die unerhörte Gunst erfahren in das Konservatorium aufgenommen zu werden. Da sehen wir ihn nun eingeschachtelt in eine Mansarde des vierten oder fünften Stockwerks, wie er von Früh bis Abend büffelt — das ist hierfür der technische Ausdruck! —, Leib und Seele zerarbeitet, irgend ein Instrument schlägt, bläst oder streicht, wöchentlich dreiviertel Stunden Unterricht genießt, Mittagessen à zwanzig Sous einnimmt und schließlich bezüglich seiner Kunst nicht recht weiß, **was** er oder **warum** er dieses, warum er jenes thut.

1 Es ist überflüssig, daran zu erinnern, daß hier nur von den Musikern die Rede ist, wiewohl ich durchaus keinen Zweifel hege, daß die Lage der Dichter, Maler, Bankünstler u. s. w. eine Menge von Ähnlichkeiten und Berührungspunkten aufzuweisen hätte.

Größtentheils besitzt er nicht die Mittel gediegene Künstler zu hören und bleibt überhaupt ohne Beziehung, ohne jede Verbindung mit ihnen — und draußen findet er nur Gleichgültigkeit, Hindernisse, Enttäuschung und in seinem Inneren nur Bitterkeit, Ungewißheit, Abspannung. Nach Verlauf von drei oder vier Jahren, nachdem sein kleines Vermögen erschöpft, die Essenz seines Herzens verwässert, der Kern seines Inneren verausgabt ist, nachdem sein edles Streben sich verflüchtigt oder verwirrt hat, sagt ihm eines schönen Tags sein Lehrer: mit dem Lernen sei es nun zu Ende, er sei ein gemachter Mann — ein Künstler.

O bitterer Hohn! — Was nun thun? — Was soll aus ihm werden? — Soll er öffentlich auftreten? Soll er eine Arie mit Variationen in einem Zwischenakt der »Gaité« oder in einem Winkelkoncert zum Besten geben? Aber wozu das? — Soll er selbst ein Koncert geben oder Kunstreisen antreten? Aber wo und wie das? Die vielfachen Hindernisse, die sich der Veranstaltung eines Koncertes entgegenstemmen, und der gewöhnlich geringe Ertrag desselben bestimmen die meisten Künstler diesem Unternehmen zu entsagen.

Das einzige, was ihm übrig bleibt, ist: sich wieder einen Platz im Omnibus zu suchen, um in dumpfer Verzweiflung den Rückweg nach seiner Provinzialstadt anzutreten. Und wohl ihm, wenn es ihm gelingt hier den bereits ansässigen Künstlern nach mancher Nachgiebigkeit und Demüthigung einige Kontretanz spielende Kundschaft wegzufischen und von irgend einem guten Bürger in Anbetracht seines sittlichen und guten Lebenswandels eine Einladung zum Mittagessen zu erhalten, wobei er am äußersten Tischende unter der ausdrücklichen Bedingung Platz nehmen darf, seinen liebenswürdigen Gastgeber mit irgend einer Opernmelodie zu regaliren.

Sie glauben wohl: ich schildere hier ein Geschöpf meiner Phantasie, ein abstraktes, selbsterdichtetes und selbstgeschaffenes Bild? — — Leider nein! Dieser junge Mann ist der Repräsentant von zwanzig, hundert, ja von tausend jungen Leuten, die Sie im Vorübergehen streiften wie mich — der Repräsentant einer ganzen Klasse des ausübenden Musikerstandes.

Sehen Sie nach Berlioz hin, diesem unermüdlichen, immer

gewappneten, immer voranschreitenden Kämpfer! Berlioz, dem Lorbeergekrönten der königlichen Musikschule! Berlioz, der mit seinen beiden Symphonien — zwei Riesengedichte! — ganz Paris, Künstler wie Handwerker, Dilettanten wie Kenner, in Aufregung versetzt hat! Berlioz, „dem Mann des Genies“[1]), dem neuen Künstler par excellence, dem Musiker Frankreichs und seiner Juli-Kanonade!

Nun wohl, nahezu drei Jahre fleht er, und man weist ihn zurück, klopft er an die Pforten, und man verschließt sie vor ihm, sucht er, um seine Ideen verwirklichen und der Welt seine Schöpfungen geben zu können, nach materiellen Mitteln, nach einem Theater, nach Chören und Musikern und immer verweist man ihn auf später und weist ihn zurück! Im Paschalik der Rue Lepelletier erklärte ihm Véron entschieden: „Sein Theater sei kein Theater für Versuche, Vernunft und Logik Véron's Lieblingsausdrücke erlaubten es daher dem Vorstand der Oper nicht eine Arbeit des Verfassers der »Francs-Juges« in Scene zu setzen“.

In der Kleinkrämerei des musikalischen Börsenplatzes, gerade da, wo sich Berlioz bereits als Chorist im »Théâtre des Nouveautés« bewährt hatte[2]), haben sogenannte Sänger, unübertreffliche Choristen, wütend über die geistvolle und beißende Kritik des Berichterstatters der »Débats«, den Direktor der Komischen Oper, Herrn Crosnier, bis jetzt verhindert eine ihm vorgelegte Partitur dieses leidenschaftlichen Gegners des „Vaudeville-Gewürms“ — ein von Berlioz in seinem letzten Artikel der »Gazette musicale« gebrauchter Ausdruck — zur Probe zu bringen.

Herr Robert endlich, die Vorsehung des Dilettanten-Dandythums, der Makler der musikalischen Schnurrpfeifereien, — Herr Robert, „dessen wechselvolles Repertoire sich jedes Jahr mit einem Dutzend neuer Meisterwerke aus der jungen und glänzenden italiänischen Schule bereichert“ — man lese die Zeitungsfeuilletons

1. Diese Berlioz gegebene Bezeichnung ist einem Artikel der letzten Nummer der »Revue des deux Mondes« entnommen und von einer berühmten Frau, G. Sand, die ihn den „genialen Mann, der doch immer über seiner Genialität stehen wird“, nennt, geschrieben und unterzeichnet.

2. Siehe seine Biographie von J. d'Ortigue in der »Revue de Paris«.

besonders bei Annäherung der Saison der Bussonerie —, hat sich wegen zu großen Andrangs gezwungen gesehen, zum Triumph der »Bonbonnieres« von Favart den Namen unseres Freundes von der Liste der Bewerber zu streichen.

So schließen sich denn für Berlioz alle Theater, so raubt man ihm alle Aussicht auf europäischen Ruf, auf Popularität, und dieses nicht auf allerhöchsten Befehl des Königs oder des Gesetzes, sondern auf durchlauchtigste Verfügung der Herren So und so. — Doch was sage ich! Irre ich nicht? Habe ich nicht wieder übertrieben?

Ja, ohne Zweifel, die Sachen stehen nicht so verzweifelt düster, wie ich sie schildere: eine bedeutende, hochwichtige Thatsache ist mir gänzlich entfallen. Gott sei Dank! Ein Vaudevillist und Melodramatiker hat das Rächeramt gegenüber der schreienden Ungerechtigkeit unserer Impresari übernommen und sucht dieselbe wieder gut zu machen. Dieser Herr hat Berlioz das königliche Ansinnen gestellt — — nun, errathen Sie es nicht? Hunderte, ja Tausende gebe ich Ihnen, wenn es Ihnen gelingt! — — Sie können nicht? Gut, so hören Sie: er stellte ihm das Ansinnen — die Stelle als Kapellmeister des Orchesters und Chordirigent bei der Porte-Saint Martin zu übernehmen!

Das giebt ein Seitenstück zu Monsieur Beckfort, welcher Chatterton einen Kammerdienerplatz anbrug.

Doch was soll Berlioz thun? Was soll aus seinen großartigen Fähigkeiten werden? Soll er Messen, Oratorien, Kirchenmusiken schreiben? Wer wird sie aufführen, frage ich? Welche Kapelle wird es übernehmen, seine Werke zur Darstellung zu bringen? Soll er fortfahren Symphonien, Ouvertüren, Quartetten, Instrumentalmusik zu komponiren? Und doch weiß man, wie klein das Publikum ist, das sich für diese Kompositionsgattung interessirt, und wie ungewohnt es überdies ist einen Künstler für die verlorene Zeit zu entschädigen! Was soll demnach Berlioz thun? Was sollen die hervorragendsten jungen Komponisten, was ernste, gewissenhafte Männer thun, deren Lage mit geringen Unterschieden der seinen ähnlich ist? Ich wiederhole es: „Was sollen sie thun?"

„Die Antwort ist leicht"; wird man erwidern: „sie sollen

Romanzen, Liederchen, Potpourris oder, was noch besser wäre, — sie sollen Galoppaden und Kontretänze über belicóte Motive aus neuen Opern verfassen.""

Es lebe Musard! Es lebe Tolbecque! Es leben die Herren ..... und Geistesverwandten! Sehen Sie hier die Louis-Philipps, die Rothschilds, die Agnado der Musik!

Sehen Sie noch hin, wenn Sie den Muth haben es zu wagen, — sehen Sie hin auf jene andere Gattung von Musikern, auf die Lehrer, welche einer meiner Landsmänner, H. H.[1], der geistreichste und parisirteste unter den Deutschen, mit Perrückenstöcken vergleicht, die in der Stadt wie nach Stunden gemiethete Lohnkutscher herumlaufen. Sehet oder vielmehr hört sie an, hört ihre Klagen, ihr Jammern über das „Hundehandwerk", das sie treiben müssen, über die Unerfahrenheit und unverbesserliche Beschränktheit ihrer Schüler, über die Unmöglichkeit an ihre Kunst zu denken und als Künstler zu leben, wenn sie, um nur das Salz zur Suppe zu verdienen, das Danaidenfaß des Lehrerberufes füllen müssen von früh sieben bis Nachts zehn Uhr dreihundertfünfundsechzig Tage lang im Jahr!

Sehen Sie nach allem noch hin auf jene an allen Straßenecken von Paris zu lesenden Anschlagszettel mit den Anzeigen von Koncerten und Theatervorstellungen zum Benefice unglücklicher Künstler, welche — sie geben von dem Mangel jeglicher socialer Fürsorge für sie ein sprechendes Zeugnis.[2]

Sehen Sie hin auf den Kirchenbann, der unerbittlich auf allen Mitgliedern des Theaters lastet, und erkennen Sie in Ihren Salons die Rückwirkung dieses Fluches in der socialen Verpönung, die jene Künstler ausschließt und in Entfernung hält.

Sehen Sie endlich das Dürftige, das Grausame unserer Lage? unser Elend, unsere Unterdrückung? die Krankheit des auf uns lastenden Handelsgeistes? die sittliche Gesetzlosigkeit, die uns

1 Heinrich Heine. Anmerk. d. Herausg.

2 In England wurde zu dem speciellen Zwecke, ehrenhafte Unterstützung an arme und unglückliche Künstler zu vertheilen, eine gute und schöne Einrichtung getroffen. Es wäre zu wünschen in Paris eine gleiche Anstalt gegründet zu sehen.

vereinsamt und todtet? Sehen Sie und hören Sie, wenn Sie noch Augen haben zu sehen und Ohren zu hören, die großen mit Schmerz, mit Spott, mit Verwirrung und Verwünschung gezeichneten Blätter, diese erhabenen vulkanischen Schriften, die jeder mächtige Genius seinem Jahrhundert, es gleichsam züchtigend, mit bewunderungswürdigem Cynismus in das Angesicht geschleudert! — sie wissen zu erzählen von der Lage der Künstler und von ihrer Stellung zur Gesellschaft.

Seht und hört sie und entscheidet dann, ob ich zu viel sage! — Sagt noch, daß ich mit Phrasenmacherei Kurzweil treibe! — Nahezu an die fünfzig Jahre 1789 sind es her, daß ein Metaphysiker, ein „Reisender auf der Weltkarte", so nannte ihn spottweise Mirabeau —, daß Sieyes der Mittelklasse der Gesellschaft Frankreichs die Frage vorgelegt hat: „Was ist der dritte Stand?" Noch hallt die Antwort in unserem Gedächtnis nach: sie war die Revolution! — In fünfzig Jahren wird sich vielleicht wieder ein Metaphysiker und ein Redner finden, von denen dieser jenen mit einem Spottnamen belegt. Dieser Mann wird auch eine Frage stellen, aber nicht mehr an die Mittelklasse, sondern an jene zwei Klassen, die Amt und Macht haben alle Klassen zu versöhnen, zu belehren und in gemeinsamer Liebe dem Ziele der Menschheit entgegenzuführen: an Priester und Künstler.

Er wird sie fragen, wie Sieyes die Glieder des dritten Standes gefragt hat, was sie sind und was sie sein sollen, und ihre Antwort wird mehr bedeuten als eine Revolution; sie wird heißen:

Lo que ha de ser no puede faltar.[1]

---

1. „Das, was dem Wunsch nicht fehlen kann", — die Inschrift des Schlosses, auf dem Heinrich IV. erzogen worden ist.

V.

Die hohe Bedeutung der künstlerischen Bestrebungen, ihr Einfluß und ihre sociale Nothwendigkeit steht heutigentags außer allem Zweifel.

Gott sei Dank! die Zeiten sind vorbei, wo eine „Akademie", die sich zum Organ des die Gesellschaft allmählich bis auf ihre Grundvesten erschütternden moralischen Skepticismus aufgeworfen hat, folgende Preisfrage stellte: „ob der Fortschritt der Künste und Wissenschaften zur Verderbnis oder zur Veredlung der Sitten beigetragen habe?" — eine Frage, so roh, so gotteslästerlich, daß sie Rousseau mit Aufgebot seiner ganzen flammenden Beredtsamkeit, mit seinen herben Paradoxen vielleicht nur zu sehr illustrirt hat.

Heutzutage denkt meines Wissens kein Mensch mehr ernstlich daran, Zweifel gegen die civilisirende Macht der Kunst zu hegen. Ihr Gestirn ist zu hoch gestiegen, ihr Glanz zu leuchtend, als daß selbst die Blindesten nicht verstummen müßten. Es treffen wenigstens in diesem Punkt die gegenwärtigen Meinungen und Sympathien, so widersprechend und auseinandergehend sie im Übrigen auch sein mögen, zusammen, und so gegensätzlich die Parteien, so unversöhnlich ihre Systeme: stillschweigend sowohl wie offen finden sie sich hier in dieser Ansicht zusammen. Als jüngst eine Gesellschaft von Männern, denen gegenüber man geneigter ist sie mit Verleumdung, Spott und Zwang zu verfolgen, als sie anzuhören und mit loyalen Waffen zu bekämpfen, — als, sage ich, diese Gesellschaft[1] eine neue Dreieinigkeit, die der Kunst, der Wissenschaft und Industrie, verkündigte, predigte und lehrte, dachte niemand daran Protest einzulegen gegen die so seltsame, unerhörte Idee der neuen Evangelisten, welche konfessionsmäßig und obligatorisch Dichtung, Rede und Ton in Wirklichkeit einsetzen und so den Dichtern, Schriftstellern, Malern, Musikern, mit einem Worte den Künstlern religiöse und sociale Funktionen zuerkennen wollten.

1. Die St. Simonisten. Anmerk. d. Herausg.

Nach dem Geständnis aller, nach dem der Konservativen wie der Neuerer, der „Vergangenheitsschwärmer“ wie der „unverbesserlichen Eiferer“ gegen den status quo oder der „kühnen Parteigänger des Fortschritts“, hat die Kunst das unbedingteste Bürgerrecht.

Die gewichtigen Vertheidiger der Ordnung der Dinge haben für diese Sache stets schöne Tiraden und gefüllte Gläser parlamentarischen Zuckerwassers. Monsieur Fulcheron besonders läßt sich nicht leicht eine discussion du budget entwischen, ohne mit der ihm eigenen Beredtsamkeit von seiner väterlichen Fürsorge für die Künste Zeugnis abzulegen. Ein wenn möglich noch treffenderes, unwiderleglicheres Zeugnis, ein Zeugnis, das für künftig keinen Zweifel bezüglich der Universalität des von uns konstatirten Gefühls mehr gestattet, ist, daß im Jahre 1830 jedermann wird sich dessen erinnern eine große Persönlichkeit, die inzwischen ganz erträglich Karriere gemacht hat, das öffentliche Vertrauen hauptsächlich durch ihre Eigenschaften als guter Hausvater und freisinniger Beschützer der Künste und Künstler erworben hat.[1] Es liegt nicht in meiner Absicht die schönen Tiraden Monsieur Fulcheron's und Konsorten hier wiederzugeben aber ich bedauere, daß die meinen Artikeln gesteckte enge Grenze es nicht gestattet Stellen aus zeitgenössischen Schriftstellern anzuführen, die auf die Zukunft unserer Sache ein helles Licht werfen würden. Ballanche, Lamartine und vor allem Victor Hugo haben die sociale Größe der Kunst „dieser edlen Krone des niedriggeborenen Genies“, bewunderungswürdig erkannt und verkündet. Andere, weniger berühmte Männer haben dem allgemeinen Drange folgend nicht minder ihr Scherflein Wissen und Liebe beigesteuert. Unter ihnen möchte ich d'Ortigue nennen, der in seinem Roman „La Sainte-Baume“ der Entwickelung von Lamennais' Lehren bezüglich der Künste ein sehr merkwürdiges Kapitel gewidmet hat.

„Es giebt Feuergeister“, sagt er, „die, gequält von dem Bedürfnis etwas zu lieben und zu glauben sich zur Kunst geflüchtet haben, wie zu dem Altar einer Gottheit, bei welchem Wort ich die

1 Louis Philippe. Anmerk. d. Herausg.

Kunst im weitesten Sinn erfasse: nämlich als die Bethätigung des menschlichen Gedankens, als jedwede Äußerung der menschlichen Selbstverkündigung, unter welcher Form es auch immerhin sein möge. Diese Geister — sie tragen der Kunst Glauben entgegen, individuellen Glauben, ohne logisches Denken, ohne Verstandesgrundlage, aber einen aufrichtigen Glauben des Instinkts und der Begeisterung, einen Glauben, der unwillkürlich eine erste Bedingung des sich offenbarenden Genies ist. Unter allen höheren Äußerungen des Geistes erweckt die Kunst die allgemeinsten Sympathien. Wer weiß, ob nicht sie im hohen Grade dazu beitragen wird zum Glauben zurückzuführen? ob nicht die Menschen, müde ihres vereinsamten Standpunktes, müde ihrer Systeme, in ihr ein Friedenszelt finden werden, das allen ermatteten, über sich selbst enttäuschten Geistern sich öffnet, um sie in seinem Inneren zu vereinen? ob nicht die Menschen von der Kunst zu einer Gemeinschaft, die zu erweitern und zu heben sie das Bedürfnis fühlen, zusammengeführt und ob sie dann nicht die Religion zurückverlangen werden, die allein das höchste sociale Band zu schlingen vermag, die allein den neuen Einheitskeim besitzt, aus dem der Lebensbaum, in dessen Schatten die Menschheit einst ruhen wird, entspringt."

Dennoch ist gegenwärtig nichts abgenützter, nichts trivialer als mit hohlen, lautklingenden Phrasen die angebliche Oberherrschaft der Kunst, die so wahr und so falsch ist wie die angebliche Oberherrschaft des Volks, zu glorificiren.

Es scheint thatsächlich, als wären die Künstler, seit man sie zu ermuthigen und zu protegiren geruht, zu nichts anderem mehr berechtigt als in einem ununterbrochenen Te Deum die unermeßlichen Gnadenbezeigungen, die ihnen theilweise widerfahren, überschwänglich zu preisen; und zweifellos ist es nur die habgierige und unverschämte Weise, mit der sie sich erlauben noch mehr zu hoffen und noch mehr zu verlangen — — merkwürdig unersättliche Geschöpfe!

Wollte man sich nur die Mühe geben die Thatsachen, so wie sie sich tagtäglich ereignen, so wie sie als nothwendige Folge der Stellung des Künstlers und der gegenwärtigen Organisation des Kunstdepartements auftreten, zu prüfen, so würde man sich doch ein

klein wenig über den grellen Gegensatz wundern, den sie zu den prunkenden Redensarten und zu den fast überall herrschenden kindlichen Illusionen bilden.

Ich glaube im vorhergegangenen Artikel genügend accentuirt zu haben, wie zweifelhaft, wie niederdrückend die Lage der meisten Klassen von Musikern ist, um nicht wieder darauf zurückkommen zu sollen.

Da es nicht in meinem Plane liegt die Anklageschrift, zu welcher die Künstler durch ihre gegenwärtige Lage berechtigt sind, durch eine Menge von Citaten, Anekdoten, sowie durch eingehende Auslegungen derselben zu verstärken, so genügt es mir die Sache in allgemeiner Fassung gegeben zu haben. Alle bejammernswerthen Umstände, die wir anführen könnten, ergeben sich leicht als Konsequenz der **untergeordneten Stellung** der Künstler und des **Mangels an künstlerischer Überzeugung**. Eine Menge von Beispielen und vereinzelten Thatsachen schaart sich von selbst um die drei Musikertypen: **Ausübende, Komponisten** und **Lehrer**, wie ich sie bereits erwähnt habe.

Wenn wir nun Frankreichs verschiedene musikalische Anstalten prüfen, das **Konservatorium**, **die lyrischen Theater**, **die philharmonischen Gesellschaften** u. s. w., so wird diese Untersuchung nur dazu beitragen, uns in unserer Überzeugung zu bestärken, so betrübend und niederschlagend dieselbe auch immer sei.

Überall sehen wir thatsächlich, daß Lücken auszufüllen, Mißbräuche aufzuheben, daß Entwickelungen und Erweiterungen anzubahnen sind, daß wichtige Reformen vorgenommen werden müssen, und wir glauben ganz im Sinne der Majorität des Publikums und der Aufgeklärten zu sprechen, wenn wir feststellen: **daß der Zustand der verschiedenen obengenannten Anstalten weit, sehr weit davon entfernt ist der Kunst zu genügen** und ihr genug zu thun.

Aber leider! Musik und Musiker leben nur ein gekünsteltes, abgestumpftes Leben auf der Oberfläche der Gesellschaft. Durch — ich weiß nicht welches Mißgeschick scheinen die Künstler verurtheilt ohne Gemeingut, ohne Würde, ohne Weihe zu vegetiren; sogar ihre äußere Existenz scheint der Gnade oder Ungnade des ersten besten anheim-

gegeben zu sein und, was unsere sogenannten Anstalten betrifft, so kümmert man sich um dieselben ebensowenig wie um die Individuen. Bonaparte durchstrich mit einem Federzug die Hälfte der Lehrer- und Schülerzahl des Konservatoriums und reducirte die zum Unterhalt des letzteren bestimmten laufenden Gelder auf 100000 Francs! Unmittelbar nach der Julirevolution jagte seine bürgerliche Majestät aus Sparsamkeit die Künstler der königlichen Kapelle fort, wie man eine unnütze Bedientenschaar fortjagt. Kaum achtzehn Monate sind es her, daß Choron, der sein ganzes Leben der Gründung einer Anstalt gewidmet, die bestimmt war in Frankreich die großen Traditionen der italiänischen Schule zu pflegen, zur selben Zeit im Elende starb. Der berühmte Verbreiter der »Pâte« von Regnault verabschiedete als Operndirektor unseren großen Violonisten Baillot, weil dieser das halbe Gehalt ausschlug, das ihm Véron kecklich darbot!!!

Und dennoch — verkenne man nicht das Gefühl, das uns beseelt und unser Lebensgehalt ist, gebe man nicht so weit uns angesichts so vieler Noth und Armuth zu fragen: ob wir trotz vorliegender Thatsachen und trotz der traurigen Erfahrungen, die wir gemacht, immer noch in dem kindlichen Glauben an die Kunst beharren? — — — ob wir uns im Ernst mit der thörichten Hoffnung schmeicheln phantastische Städte bei dem Klang der Leier aufzubauen oder durch neue Lehren die Sonne der Ordnung aller Dinge zu verdunkeln?

Ja gewiß, gegen und wider alles „weil" und „obgleich" glauben die Künstler; denn sie wissen, daß der Glaube Berge versetzt. Wir glauben so unerschütterlich an die Kunst, wie an Gott und Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeengte sociale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe! Weil wir glauben, darum reden wir und werden wir reden.

Treten wir unsere Wanderung an!

Über das Konservatorium.

Europa zählt nur 5—6 Hauptstädte, welche Musikschulen besitzen. Überall sonst, wie reich und wichtig eine Stadt auch sei, lehrt man Musik nach Zufall, ohne Methode, ohne Plan und Zusammenhang.

Von diesen wenigen Schulen ist die pariser Schule unbestritten die berühmteste, und zwar mit Recht: Cherubini ist als Direktor, Reicha, Habeneck, Baillot, Nourrit, Tulou, Zimmermann und viele andere sind als Lehrer dort angestellt. Ich erinnere mich noch sehr gut der unbeschreiblichen Bewegung, die mich ergriff, als mein Vater vor ohngefähr zwölf Jahren zu mir sagte: „Franz, Du weißt jetzt mehr als ich; aber in einem halben Jahre geht es nach Paris! Da sollst Du im Konservatorium eintreten und unter dem Schutz und der Leitung der berühmtesten Lehrer arbeiten."

In der That, das war der meinen Vater bestimmende Grund eine ehrenvolle und angenehme Stellung zu verlassen, um die friedliche Ermöglichung meiner keimenden Berühmtheit zu betreiben.

Gleich nach dem Tage unserer Ankunft in Paris eilten wir zu Cherubini. Ein sehr warmes Empfehlungsschreiben des Fürsten Metternich sollte uns bei ihm einführen. Gerade schlug es zehn Uhr — und Cherubini befand sich bereits im Konservatorium. Wir eilten ihm nach. Als ich kaum das Portal, wohl richtiger gesagt den greulichen Thorweg der Rue du Faubourg Poissonière durchschritten, überkam mich ein Gefühl tief gewaltiger Ehrfurcht. „Das also", dachte ich, „ist der verhängnisvolle Ort. Hier in diesem ruhmvollen Heiligthum thront das Tribunal, das für immer verdammt oder für immer begnadigt" — und wenig hätte gefehlt, so wäre ich vor einer Menge Menschen, die ich alle für Berühmtheiten hielt und die ich doch zu meiner Verwunderung wie einfache Sterbliche auf- und niedergehen sah, auf die Kniee gesunken.

Da endlich nach einer Viertelstunde peinlichen Wartens öffnete der Kanzleidiener die Thüre zum Kabinet des Direktors und machte

uns ein Zeichen einzutreten. Mehr todt als lebend, aber in diesem Moment wie von überwältigender Macht getrieben stürzte ich auf Cherubini zu, die Hand ihm zu küssen. In diesem Augenblick aber, und zum ersten Mal in meinem Leben, kam mir der Gedanke, daß dieses vielleicht in Frankreich nicht Sitte sei, und meine Augen füllten sich mit Thränen. Verwirrt und beschämt, ohne wieder das Auge aufzuschlagen zu dem großen Komponisten, der sogar gewagt Napoleon die Stirne zu bieten, richtete ich mein ganzes Bemühen darauf, kein Wort aus seinem Munde keinen seiner Athemzüge zu verlieren.

Zum Glück dauerte meine Qual nicht lange. Man hatte uns schon darauf vorbereitet, daß sich meiner Aufnahme ins Konservatorium Schwierigkeiten entgegenstellen würden, aber unbekannt war uns bis dahin jenes Gesetz der Anstalt, das entschieden jeden Fremden von der Theilnahme an ihrem Unterricht ausschließen sollte. Cherubini machte uns zuerst damit bekannt.

Welch ein Donnerschlag! Ich bebte an allen Gliedern. Nichtsdestoweniger verharrte, flehte mein Vater; seine Stimme belebte meinen Muth und ich versuchte ebenfalls einige Worte zu stammeln. Gleich dem kananäischen Weibe bat ich demuthig, „mich mit dem Theil der Hündlein sättigen, mich wenigstens mit den Brosamen nähren zu dürfen, die von der Kinder Tische fallen!“ Allein das Reglement war unerbittlich — und ich untröstlich. Alles schien mir verloren, selbst die Ehre, und ich glaubte an keine Hilfe mehr.

Mein Klagen und Seufzen wollte gar nicht enden. Vergeblich suchten mein Vater und meine Adoptivfamilie[1] mich zu beruhigen. Die Wunde war zu tief und blutete noch lange fort.

Erst nach acht bis zehn Jahren, Dank meinem eifrigen Studium der Kalkbrennerschen Klaviermethode und den vertraulichen Mittheilungen mehrerer Schüler des Konservatoriums! vernarbte sie völlig.

Eigenthümlich! Der Ursprung dieser Anstalt ist ein lediglich revolutionärer, anarchischer das Konservatorium wurde im Jahre 1793 gegründet, nichtsdestoweniger hören wir täglich, wie es

1. Die Familie Erard. Anmerk. d. Herausg.

angegriffen und verleumdet wird als „Verkörperung des ancien régime“, als „Zufluchtsort der Mumien“, als „Apotheose des Zopfes“ und so fort. Ich werde mich hüten diesen verunglimpfenden Beschuldigungen als Echo zu dienen, das hieße einen schlechten Beweis für meine versöhnten Gefühle gegenüber dem Fremdengeiz geben, dessen Strenge ich so gern entwaffnen möchte.

Aber ich frage ohne Vorurtheil und Parteilichkeit, ich frage die Lehrer und Schüler selbst: entspricht die Anstalt allen Bedürfnissen? befriedigt sie von jedem Gesichtspunkt aus die Ansprüche unserer gegenwärtigen Zeit? Cirkulirt Leben in diesem Riesenkörper, den viele der Hinfälligkeit zeihen und den wir nur für erstarrt halten? Sind sie, die mit der Leitung und dem Unterricht der Klassen betraut sind, wirklich unter sich verbunden durch gleiche Lehre, durch gleiche Sympathie? Sind sie sich der Aufgabe des Werkes, das zu realisiren sie beauftragt sind, auch strenge bewußt? Haben sie zu ihrer Durchführung den Muth und das geistentzündende Glaubensfeuer? Setzen sie ihren Namen nicht nur des Herkommens halber auf die Liste und erfüllen sie ihre Berufspflichten nicht nur aus purer Gewohnheit und nicht mit einer Art Mattigkeit und Überdruß? Steht die Unterrichtsmethode und der Unterrichtsstoff auf gleicher Höhe mit dem Fortschritt der Kunst?

Hegen ihrerseits die Schüler für ihre Lehrer die Ehrfurcht, die Liebe, die Begeisterung, wie sie die erste musikalische Lehrerschaar Europas verdient? Glauben sie, was ihnen gelehrt wird? Hören sie, was man ihnen sagt? Führen sie aus, was man ihnen gebeut? Ist, ich wiederhole es, ist mit einem Wort Leben, Thätigkeit, wahres, tiefes, glühendes Kunstgefühl in den Einzelgliedern dieser unsauberen, schlecht eingetheilten Klassen der Rue du Faubourg-Poissonière zu finden?

„Berühmte Namen“, wird man sagen, „stehen auf der Lehrerliste dieser Anstalt.“

Ja, zweifellos, — mir sei ferne das leugnen zu wollen; allein sehen wir nicht ihnen zur Seite eine Menge unfähiger, auf niederer Stufe stehender Mittelmäßigkeiten, die einen Platz besetzen,

den andere, gleich den Ersten berühmte und von der öffentlichen Meinung hochgehaltene Männer ausfüllen sollten? Und finden sich nicht sogar unter denen, die den trefflichsten, den bedeutendsten Unterricht ertheilen, finden sich nicht sogar unter ihnen einzelne, welche die Unmöglichkeit unter der bestehenden Organisation ein günstiges Resultat zu erzielen und damit zugleich die Nothwendigkeit einer weittragenden gründlichen Reform einsehen? Sind diese nicht dieselben, die sich ganz besonders die Achtung des Publikums und die Liebe ihrer Schüler zu erwerben gewußt haben?

„Das Konservatorium hat vorzügliche Schüler geliefert" — fährt man fort.

Ich bestreite dieses ebenfalls nicht. Doch frage ich dagegen: steht deren Anzahl in einem richtigen Verhältnis zu jenen, die noch unter mittelmäßig geblieben? Haben nicht Nebenumstände, außergewöhnliche Fälle, wie z. B. Lektionen, die seine Schüler bei außerhalb der königlichen Schule stehenden Lehrern[1] genommen, Veränderung der Methode, angestrengteste Arbeiten, bis sie die ersten Preise erlangt, u. s. w. — hat nicht das alles mächtig zur Entfaltung ihrer Fähigkeiten beigetragen?

Hat nicht Kalkbrenner selbst, mit ihm viele andere nicht minder bedeutende wie er, seinen Unterricht fast verleugnet und gelacht über sein lorbeergekröntes Wissen?

„Die Koncerte des Konservatoriums", wirft man endlich ein, „stehen in der Welt einzig da."

Gewiß, wenn jemals ein Mensch innerlich erbebte beim Anhören der Beethoven'schen Symphonien, ausgeführt von diesem wunderbaren Orchester, das machtvoll gleich dem den Satan zerschmetternden Erzengel und doch dabei launig und beweglich ist wie Fee Mab, — wenn ein Mensch das alles empfunden hat: so bin ich es! Aber — muß es denn überall ein Aber geben?! — diese Koncerte, die einen Mantel des Ruhmes und der Harmonie über die

---

1. Ich habe hier zu bemerken, daß die Mehrzahl der Schüler wegen der geringen Dauer des Unterrichts in der Anstalt sich genöthigt sieht noch besonders bezahlte Privatstunden zu nehmen, wobei ihnen streng verboten ist einen anderen als ihren Klassenlehrer zu wählen.

Unzulänglichkeit der Schule gebreitet haben, stehen in keinem innerlichen, in keinem wesentlichen Zusammenhang mit ihrer Einrichtung. Sie sind nur zufällig im Konservatorium, ein fast unabhängiges Phänomen; ihre Gründung datirt nicht weiter zurück als bis zum Jahr 1829. Sechs Jahre nacheinander haben die Beethoven'schen Symphonien fast ausschließlich den Erfolg und die Kosten dieser Konzerte getragen. Es wird unnöthig sein zu wiederholen, daß sie nach vokaler Seite unendlich viel zu wünschen übrig lassen. Die Chöre sind selten korrekt, noch seltener mit dem erforderlichen Verständnis einstudirt und vorgetragen. Was die begleitende Instrumentalmusik betrifft, so fallen die Soli, Duos, Quartette, Sextette meistens ihrer orchestralen Masse, von der sie fast erdrückt und unmöglich gemacht werden, zum Opfer.

Ich wage denn nochmals die Frage: Können, trotz aller wohlverdienten Bewunderung, diese kaum öfter als achtmal im Jahre stattfindenden Konzerte vollkommen alle Bedürfnisse, alle gerechten Anforderungen der Künstler und des Publikums befriedigen? — Sollten sie vielmehr nicht öfter stattfinden, vollständiger und dadurch mehr Wechsel bietend sein? Wäre es nicht am Platze von dem zweifachen Zweck der Erhaltung und des Fortschrittes ausgehend Konzerte zu gründen, deren Programm sich in die Meisterwerke eines Weber und Beethoven theilte, ohne, wie es so häufig geschieht, die eines Mozart, Haydn, Händel, Bach und aller jener großen Meister, deren Grab längst ihren Ruhm besiegelt hat, ohne die weniger gekannten Werke zeitgenössischer Komponisten, wie Cherubini, Spohr, Onslow u. a. zu vergessen und ohne die Jüngsten, wie z. B. Mendelssohn, Berlioz, Hiller u. a. ganz bei Seite zu setzen? Wäre es nicht am Platze Konzerte zu schaffen, die noch durch zahlreiche und tüchtige Chöre unterstützt würden, durch Chöre, die an Wundermacht mit den Instrumentallegionen rivalisirten? Sollte man derartige Konzerte nicht dem edlen und ernsten Geschmack zahlloser Gebildeter, die das Bedürfnis nach einer kräftigeren und vollständigeren musikalischen Erziehung lebhaft in sich tragen, schuldig sein?

Mehr noch.

Regelmäßige Versammlungen für Kammermusik — eine Musikgattung, an welcher wir reicher sind, als wir denken; denn Mozart, Beethoven, Weber, Schubert u. a. haben Soli, Sonaten, Fantasien, Duos, Trios, Quartette u. s. w. komponirt, die an Kraft der Zeichnung, an Reichthum und Zauber des Stils den berühmtesten Schöpfungen dieser Meister nichts nachgeben —, regelmäßige Versammlungen für Kammermusik, wo man gleicherweise dem Alten wie dem Neuen, den Todten wie den Lebenden, den Klassikern wie den Romantikern Rechnung trüge — künstlerische und zugleich fashionable Versammlungen, die leicht zum Mittelpunkt der schönen Welt und zum täglichen Sammelplatz vorzüglicher Künstler, die sich dort brüderlich vereinen, werden könnten — wären diese Zusammenkünfte nicht eine vortreffliche Lehranstalt? eine Nothwendigkeit für solche, die sich der Kunst widmen, und voll Interesse und anregenden Reizes für solche, welche die Kunst lieben?!

Müßten Ensemblestücke, die halbfertige junge Künstler und Schüler des Konservatoriums, welche nicht an den großen Konzerten betheiligt sind, miteinander einstudiren könnten, — müßten Vokal- und Instrumentalübungen nach dem Plan obengenannter Konzerte und Zusammenkünfte nicht thatsächlich dazu beitragen, die einen und andern zum Kampf mit gereiften Männern zu stählen und ihnen vielleicht sogar zum Sieg über ihre Meister zu verhelfen? Wäre dies nicht das beste Mittel einen edlen Wettstreit unter ihnen anzufachen?

Verdienten nicht endlich Geschichte, Literatur und Ästhetik Philosophie der Musik einen ganz besonderen Lehrstuhl? Würde ein diese so wenig und so schlecht gekannten Gegenstände im Großen und Ganzen umfassender Lehrstuhl nicht einem lebhaft empfundenen Bedürfnis unserer Zeit genug thun? Und steht es nicht oder vielmehr: stünde es nicht der ersten musikalischen Lehrerschaar Europas, dem königlichen oder nationalen Konservatorium Frankreichs zu und wäre es nicht zu gleicher Zeit eine Pflichtbedingung ihrer Existenz alle Talente, alle Größen an sich zu fesseln und gleichzeitig durch Beispiel wie durch Lehre, durch Theorie wie durch Praxis zu unterrichten? — Stünde es

nicht, wie schon bemerkt, dem Konservatorium zu, „den verschiedenen Bedürfnissen und rechtmäßigen Ansprüchen der Künstler und des Publikums gerecht zu werden“ und die Bewegung vorzuschreiben und zu leiten, anstatt von ihr ins Schlepptau genommen zu werden?

Ich unterwerfe diese Fragen berechtigtem und gerechtem Urtheil.

Über die lyrischen Theater.

Die beiden lyrischen Theater von Paris stehen unter der besonderen Protektion der Mode und der öffentlichen Gunst.

Niemand kann den Direktoren des italiänischen Theaters und der Oper den Ruhm als klug berechnenden Spekulanten absprechen. Die Herren Véron und Robert thun wirklich Wunder. Was kümmert es sie, daß man in der Académie royale de musique nur Tanz, im italiänischen Theater nur die Seiltänzereien der Sehte hört! Das Haus ist zum Erdrücken voll, das Publikum entzückt, die Zeitungen sprudeln über von Begeisterung — das ist des Guten mehr als genug.

Haben jedoch solche, die unglücklicherweise die Kunst von ernsteren Gesichtspunkten aus betrachten und eifersüchtig auf ihre Würde sie immer wachsen, zunehmen und sich über die Gewöhnlichkeit erheben sehen möchten, — haben solche diesen Herren nur Dankesschulden zu entrichten? sollen sie sklavisch sich nur dem Gang jener Verwaltung fügen?

Wird man sie z. B. zwingen den fortwährenden Wiederholungen gewisser allgemein als abscheulich bekannter Werke, die man nur Dank oder nicht Dank den Sprüngen einer Mademoiselle Taglioni oder Mademoiselle Elsler zu halten vermag, Beifall zu spenden? — — — Wird man sie von der Pflicht freisprechen jenem Vandalismus neuester Art beizustimmen, der sich den bewunderungswürdigsten Meisterwerken anheftet und z. B. einen „Wilhelm Tell“, einen „Moses“, „Don Juan“ zerreißt, verstümmelt, zwei Drittheile

streicht und dem Publikum zerstückte Theile unter dem Vorwand vorführt ihm einen angenehmen Ohrenschmaus zu bereiten? Wollte ich mit diesen Fragen, welche glücklicherweise das Verdienst der Neuheit nicht in Anspruch nehmen können, fortfahren, würde ich kein Ende finden: es drängt mich zu einem wichtigeren Punkt.

Ich weiß nicht — und es interessirt mich wenig es zu wissen — ob die Oper und die Posse, wie die Herren Véron und Robert sie uns vorführen, den Produkten dieser oder jener Fabrikanten oder „Macher" faiseur ein besonderes Absatzmittel bieten: nur so viel ist gewiß und unumstößlich, daß in Anbetracht der Fruchtbarkeit der Herren N. . . nicht nur Namen, wie die Gluck's, Spontini's, Cherubini's, Mozart's, Cimarosa's u. a. von den Anschlagzetteln verschwinden „Orpheus", „Armide", „Iphigenie", „Die Vestalin", „Die zwei Tage", „Figaro's Hochzeit", „Die Zauberflöte", „Die heimliche Ehe" u. s. f. sind auf keinem Repertoire mehr zu finden!, sondern auch die jungen Tondichter, deren Talent und Genie sich noch nicht nach ihrem Herzensdrang entwickeln und mit Glanz an den Tag treten konnte, auch sie werden fortwährend zurückgestoßen, in enge Grenzen gezwungen und zu ungekanntem oder verkanntem Dasein verdammt.

„Die Oper ist kein Theater für Versuche", antwortete Véron sehr logisch, als es sich darum handelte eine Berlioz'sche Arbeit zur Aufführung zu bringen; „warum bewirbt er sich nicht bei der Komischen Oper?"

Dieser wirklich komische Rath, den er gewiß auch Weber, Meyerbeer, Schubert, ja vielleicht sogar Beethoven in ähnlichem Falle gegeben haben würde, unterrichtet uns über die wahre Sachlage. Thatsächlich setzt die Oper im Jahre durchschnittlich nur zwei Werke in Scene. Selbstverständlich ist wenigstens ein halbes Dutzend, von denen die Nacheinanderfolge festgestellt und gesetzmäßig bestimmt ist, vorgemerkt, — ohne jene zu rechnen, die angenommen werden und dann zwanzig Jahre lang vergeblich wartend in der Mappe liegen bleiben.

Das italiänische Theater hinwieder, das mit dem Aufwärmen neapolitanischer und mailändischer Erfolge vollauf zu thun hat, weiß

nicht, was mit Originalwerken anfangen — es hat nichts mit ihnen zu thun.

Wo also ist das Mittel zu finden, um neues Schaffen auf die Bühne und da zur Geltung zu bringen? Ich habe gerade Véron's Rath als komisch bezeichnet. Ich möchte jedoch nicht, daß man glauben könnte, es wäre meine Absicht, die Bemühungen unter Feydeau's Verwaltung bezüglich der Vermehrung des Sänger- und Künstlerpersonals anzuschwärzen und zu verkennen. Diese Bemühungen sind achtbar und verdienen Ermuthigung, aber bis jetzt scheinen sie nur mit mäßigem Erfolge gekrönt zu sein. Unwillkürlich gedenke ich eines kleinen Tageblattes, das während der ganzen Saison der »Nouveautés« es sich nicht nehmen ließ nach Ankündigung sämmtlicher pariser Schauspiele in großen Buchstaben die Bemerkung hinzudrucken: »Théatre des Nouveautés, schlechtes Lokal, schlechte Stücke, schlechte Besetzung!!!« Die komische Oper hat den Saal übernommen; hoffentlich war die Pandora keine Prophetin in secula seculorum.«[1]

Hoffentlich ist der Augenblick nicht mehr fern, wo wir endlich ein wirkliches lyrisches Theater[2] besitzen werden, dirigirt von künstlerisch erleuchteten Männern, welche der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft ihr Recht zugestehen und anstatt sowohl bereits geheiligte Werke, als solche von jungen Komponisten, die ehrgeitig nach Bekanntwerden ihres Namens dürsten, der Vergessenheit anheimzugeben, denselben eine weite Laufbahn eröffnen und alle Gattungen, alle hervor-

1 Die »France Départementale« enthielt neulich einen Artikel über die Theater, den andere politische Journale theilweise benützt haben und dessen Schlußfolgerung dahin lautete, daß eine Erhöhung der pekuniären Unterstützung der „Komischen Oper" sehr erforderlich sei. Die zu Gunsten dieser Ansicht dargelegten Gründe scheinen uns vollkommen stichhaltig.

2 Die Oper entfernt sich mehr und mehr von ihrer lyrischen Aufgabe. Maschinerien, Dekorationen, Kostüme und Ballet drehen die Musik fast gänzlich zu unterdrücken. „Man möchte sich gern meiner entledigen", sagt Meyerbeer, „die Musik ist nur noch Nebensache im Paschalik der Rue Lepelletier." Fétis hat in einem ausgezeichneten von der »Temps« veröffentlichten Bericht die nahe Verwandtschaft und eine Menge Vergleichungspunkte zwischen dem Olympischen Cirkus und der königlichen Akademie nachgewiesen.

ragenden Erscheinungen, alle Talente, alle alten und neuen Größen, mit einem Wort: alles, Mensch oder Sache, was Kraft, Werth und Leben hat, zum Wettstreit auffordern.

Dieses ist der Wunsch der reifsten Künstler. Mit dem Realisiren desselben hängen zu ersichtlich der Fortschritt der Kunst, sowie die Interessen des Publikums zusammen, als daß es nicht nahe in Aussicht stehen müßte.

Die philharmonischen Gesellschaften.

Letzten Sommer bewohnte ich ein kleines Landhaus in der Nähe von . . . . Mehrere Bewohner dieser Stadt baten mich in freundlicher Weise, dort ein Koncert zu veranstalten. Ich schlug es ab, ihnen meine gründliche Abneigung gegen Koncerte überhaupt, besonders meinen tiefen Widerwillen gegen Provinzialkoncerte betheuernd, zu welchen man mit der größten Mühe kaum ein leidliches Programm zusammenbringen kann, es sei denn, daß man es einem berühmten Künstler gleich thun wollte, welcher alle Städte Europas bereiste und folgendermaßen seine Koncertprogramme zusammengestellt hat:

1) Ouvertüre, die man wegen Mangel an Musikern nicht ausführt.
2) Koncert, komponirt und vorgetragen von Herrn M....
3) Gesangstück, von demselben.
4) Fantaisie brillante über beliebte Melodien, komponirt und vorgetragen von demselben.
5) Harmonie-Stück, wegen Ermangelung von Blasinstrumenten begreiflicherweise weggelassen.
6) Romanze und Nocturne, komponirt und vorgetragen von demselben ꝛc. ꝛc.

Trotz meiner Weigerung verbreitete sich in der Umgegend das Gerücht: es würde in kürzester Frist ein großes Vokal- und Instrumentalkoncert zu meinem Besten stattfinden.

Viele Kunstfreunde der Umgegend liessen sich Plätze vormerken; das Bitten, ich möchte sagen, die dringendsten Gesuche verdoppelten sich von Tag zu Tag. Meine Freunde endlich, deren liebenswürdige Gastfreundschaft ihnen einiges Recht über mich gegeben, schlossen sich der Verschwörung an und drangten so lange, bis ich endlich des Streitens müde ihnen alles versprach, was sie haben wollten, und wir überein kamen unser Möglichstes zu thun, um eine erträgliche Abendunterhaltung zu Stande zu bringen, deren Erlös der Armenkasse übergeben werden sollte.

Der Direktor der philharmonischen Gesellschaft in . . . . war kaum von unserem Entschluß unterrichtet, als er auch sogleich erschien, um mir mit außerordentlicher Bereitwilligkeit seine schwachen Kräfte und die thätigste Unterstützung der Gesellschaft, „die zu leiten er die Ehre hatte" — so lautet nämlich die Formel —, zur Verfügung zu stellen.

„Wenn Sie es wünschen", sagte er, „so werden wir Symphonien, Koncerte, Ouvertüren spielen, z. B. die Ouvertüre zur „Semiramis" oder zum „Freischütz" oder zur „Karawane", ... derlei Stücke geben dem Programm immer Relief!"

Ganz erstaunt über diese glänzenden Zusagen glaubte ich ihm meine Dankbarkeit nicht warm genug aussprechen zu können. Der Herr Dirigent wurde immer zuversichtlicher und beredter. Eine halbe Stunde lang sprach er nur über die Wunderthaten der philharmonischen Gesellschaft, erzählte mir von ihrer Gründung und ihrem fortwährenden Wachsthum, und ich — ich lauschte mit Entzücken diesen Berichten! Von Zeit zu Zeit erlaubte ich mir ihm einige auf die Zusammensetzung und die Statuten der Gesellschaft Bezug nehmende Fragen einzuwerfen. Er beantwortete dieselben mit größter Bereitwilligkeit und ertheilte mir jede gewünschte Erklärung.

Endlich bat ich ihn mich eingehender mit den ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mitteln von den Violinen an bis zu den Pauken bekannt zu machen. Er that es unverzüglich.

Man gestatte mir einige seiner naiven Bekenntnisse hier wörtlich mitzutheilen.

„Die erste Violine", sagte er, „wird durch mich, meinen Sohn und Herrn M . . . vertreten; die zweite durch einen pensionirten Militärchirurgen und einen Notar."

„Altos besitzen wir eines."

„Das Violoncelle item spielt ein alter Marinebeamter."

„Kontrebaß fehlt uns. Diese Art Instrument hat sich in unserem Departement niemals akklimatisiren können."

„Was die Blasinstrumente betrifft, so ist dies ein wenig unsere Achillesferse. Wir haben wohl einen Flötisten, doch der ist immer krank; wir haben auch einen Klarinettbläser unter uns, allein ich glaube fast, sein Instrument befindet sich gegenwärtig auf Reparatur in Paris."

„Um noch vom Horn zu sprechen, so ist dasselbe musterhaft. Der junge Mann wird's weit bringen. Ihm übertragen wir auch alle unbesetzten Partien."

Diese unbesetzten Partien gingen bis zur Zahl zwölf bis fünfzehn Oboe, Trompete, Trombone u. s. w., lauter in . . . unbekannte Instrumente und Instrumentisten, die alle der arme Teufel von einem Hornisten, wenn es sich irgend machen ließ, ersetzen mußte.

Man denke sich meine Enttäuschung bei dieser unverhohlenen Aufzählung der Kräfte unseres Dirigenten! Ich wußte nicht, was sagen, was thun. Das verabredete Koncert schien mir durchaus unausführbar, und ich war auf dem Punkt es aufzugeben, als uns plötzlich eine unverhoffte Hilfe erschien und meiner qualvollen Angst ein Ende machte. Pariser Künstler, die sich gerade einige Meilen von . . . aufhielten, waren so freundlich uns zu verstärken und hilfreiche Hand zu leihen. Dank ihrer Gefälligkeit gelang es uns ein vortreffliches Koncert, welches in den musikalischen Jahrbüchern des Landes epochemachend auftrat, zu Stande zu bringen.

Wiewohl die Mehrzahl der philharmonischen Gesellschaften mit der . . . schen sehr viel Ähnlichkeit hat, so tragen sie doch dazu bei, den Geschmack für Musik in Frankreich zu verbreiten und zu erwecken. Diese Art von Gesellschaften, die so zu sagen die National-

garde der Musik bilden, hat sich seit mehreren Jahren erstaunenswerth vermehrt. Das, was ihnen hauptsächlich abgeht, ist ein Generalissimus und ein Generalstab. Bis auf den heutigen Tag sind sie trotz der Aufopferung und der Reformversuche mehrerer ihrer Glieder — sowohl Künstler als Laien — aus Mangel an Leitung und Zucht arm und dürftig bestellt.

Um ihnen die Wichtigkeit zu verleihen, die sie haben sollten, und um ihren Einfluß zu einem wirksamen und fordernden zu machen, müßte man:

1 für Orchester und Chöre einen Plan organisiren, der sie gleichsam beständig auf Kriegsfuß und in die Schlachtlinie stellte und durch häufige und weise gesteigerte, bald besondere und einzelne, bald allgemeine und vollständige Wiederholungen tüchtig einübte;

2 Musikschulen und Bibliotheken gründen, den ersteren fähige Lehrer geben und für die zweiten sich bei den vorzüglichsten Musikzeitschriften Frankreichs und des Auslandes betheiligen;

3 alle fünf bis sechs Jahre Generalversammlungen zusammenberufen, für gediegene Arbeiten Preise aussetzen, für hervorragende Künstler, deren Aufenthalt nur vorübergehend in der Provinz ist und die bei Koncerten der Gesellschaft mitwirken, ein annehmbares Honorar feststellen.

Über die Koncerte.

Was ist langweiliger, was tödlich langweiliger als drei Viertheile der Koncerte? Wer wäre von dieser traurigen Erfahrung verschont geblieben? »Sonata, que me veux tu!« sagte Fontenelle, und doch — wollte Gott, man ließe sich herbei uns Sonaten zu geben, und wenn es nicht anders sein kann, Sonaten von Pleyel und Barnowick anstatt der Romanzen eines M. . . . ., des Duos aus „Elisa und Claudio", der zwanzigtausendsten Ausgabe des „Veilchens" von Herz und anderer prunkender Aufwärmestückchen

und Potpourris, die, wie sie uns überall die Ohren beleidigen, mehr als pourris sind.

Ich habe bei Besprechung der Konservatoriumskoncerte ein Programm für Koncerte und musikalische Versammlungen entworfen, das auch die Anspruchsvollsten, wie mir scheint, zufriedenstellen kann. Man habe die Güte sie mit alltäglich erscheinenden Programmen zu vergleichen und man wird sich leicht von der Unzulänglichkeit und erbarmenswerthen Eintönigkeit der letzteren überzeugen. Ich unternehme es nicht ex professo die Armuth der meisten öffentlichen Koncerte, die auch „musikalische Morgen- und Abendunterhaltungen, Matinecn und Soiren" genannt werden, bei denen aber die Musik thatsächlich nur zum Vorwand dient, darzulegen. Dies alles ist so unbestreitbar wie unbestritten und alles, was sich in dieser Hinsicht sagen ließe, wird überall und allseitig empfunden.

Weltmänner wie Künstler sind dieser Menge von inhaltlosen und mißtönenden Koncerten gleich müde und überdrüssig. — Diese Koncerte, die von der geschäftlichen Spekulation veranstaltet und aus Gott weiß, was für gemeinen und leeren Stücken jämmerlich zusammengestoppelt sind, aus Stücken, die von noch gemeineren und leereren Musikanten aufgespielt werden, deren Name trotz der zweihundert grünen, gelben, rothen und blauen Anschlagzettel, die unermüdlich ihre Berühmtheit an zweihundert Ecken von Paris ausrufen, doch dazu verurtheilt ist die Anonymität zu bewahren.

Ich halte mich auch bei den unzähligen besonderen Koncerten, die man in England und Deutschland „Privatkoncerte", bei uns «prives» nennt und die wenigstens bei uns in Frankreich jedes Witzes entbehren, nicht weiter auf.

Noch ein Punkt wäre zu besprechen, den hervorzuheben ich als meine besondere Pflicht erachte und dem nicht genug Aufmerksamkeit gezollt werden kann. Dieser betrifft die außerordentlichen Schwierigkeiten, die zahllosen Hindernisse, welche selbst hervorragenden Künstlern bei der Veranstaltung eines Koncerts unvermeidlich begegnen und viele veranlassen ganz auf ein solches zu verzichten. Diese Hindernisse sind derartig, daß sie fast einer absoluten Unmöglichkeit gleichkommen.

Ich meine so:

Um ein Koncert zu geben, bedarf es nothwendig eines passenden Lokals und geeigneter Musiker. Diese zwei physisch und moralisch nothwendigen Dinge fehlen Paris. Dies mag unglaublich, ja fabelhaft erscheinen und doch ist nichts wahrer! Zur Begründung dieser Behauptung führe ich hier zwei Einrichtungen, zwei Privilegien an:

1 das Privilegium, welches die Société des Concerts besitzt und das ihr das ausschließliche Benutzungsrecht auf den Saal des Hôtel des Menus Plaisirs, dessen sie nur zu höchstens acht Matinéen während der vier Monate der musikalischen Saison (Januar, Februar, März, April bedarf [1]), zuerkennt;

2 das mißbrauchte Vorrecht, die abgeschmackte Vorschrift des italiänischen Theaters und der Oper, kraft deren es allen Sängern und Sängerinnen, die an jenen Unternehmungen betheiligt sind, unter Androhung ungeheurer Geldbußen ausdrücklich verboten ist sich in irgend welchem Koncert hören zu lassen. [2]

Ich bin keineswegs gesonnen irgend Jemandem das Gebrauchs- und Mißbrauchsrecht abzusprechen, am allerwenigsten den Herren Theaterdirektoren. Die Vernunft und Logik dieser hohen Persönlichkeiten würde mich total zermalmen. Also weit entfernt mit ihnen Handel zu suchen, unterfange ich mich nur die Weisheit ihrer Vorschriften an das Tageslicht zu fördern, um meiner Aufgabe

1 Es ist bekannt, daß dieser Saal der einzig geeignete für Koncerte mancher Art ist. Weder der Cirque-Saal, den zuerst der Abbé Châtel gemiethet und der seitdem in die Hände der Commissaires-Priseurs gefallen, noch der von Bauz-Halle, der durch seine entfernte Lage und seine oftmals veränderte Bestimmung bei den Dilettanten in Vergessenheit gerathen, noch sogar endlich der Saal im Hôtel de Ville, der wirklich für Musik sehr akustisch gebaut ist und von dem Herrn Präfekten bereitwilligst zur Verfügung gestellt wurde, erfüllt die gestellten Bedingungen.

2 Es ist ferner auch bekannt, daß alle talentvollen Sänger und Sängerinnen unter Véron's und Robert's Vormundschaft stehen und daß es folglich den gesanglichen Theil eines Koncerts lächerlich stören heißt, wenn man den Sängern der Oper und des italiänischen Theaters untersagt anderwärts als auf der Bühne aufzutreten. Wir begreifen es kaum, wie bedeutende Künstler, denen es zustünde den Unternehmern Gesetze vorzuschreiben, sich derartig an Händen und Füßen durch eine Vorschrift, die sie von ihren Kunstbrüdern trennt und jeden Austausch von Freundschaftsdiensten hindert, fesseln lassen mögen.

entsprechend dem Publikum einigen Einblick in die Mühsale und Hindernisse zu gewähren, die sich dem unglücklichen, leider zum Koncertgeben verurtheilten Künstler entgegenstemmen.

„Ich kannte das Unglück: darum kann ich es mitfühlen.“

Vom Unterricht und der Kritik.

Hier ist eine Sache so viel und so wenig werth, wie die andere: gleichermaßen alles fehlerhaft, alles unvollständig, routinirt oder einfältig und lächerlich.

Die Würde und die mühevollen Pflichten des Unterrichts und der Kritik, von denen die letztere nichts anderes ist als ein allgemeines Lehren, werden nur von einem sehr kleinen Theil verstanden. Die Mehrzahl der Lehrer und Kritiker von Profession kümmert sich blutwenig um das, was sie thut und sagt. Was geht sie die Kunst an? was ihr Fortschritt? was ihr sociales Wachsthum? Diese Worte sind ihrem Ohr eine Dissonanz, die sie fast aus dem Wörterbuch tilgen möchten. Sie sind vor allem Männer des Handwerks und des Handels. Und wenn wir ihnen diesen Titel gönnen, so haben wir ihnen, glaube ich, des Guten genug gethan; denn um ein Handwerk zu treiben, um das Geschäft eines Schreiners, Bäckers oder Tünchers zu versehen, bedarf es einer vorhergehenden Lehrzeit, während jene Herren sich nur selten dieser Vorsicht befleißigen. Ein gutes Dritttheil von ihnen und zwar nicht die einflußlosesten kennt kaum Schlüssel und Noten. Lassen Sie es sich ja nicht einfallen sie zu fragen, ob sie je ernstlich daran gedacht haben sich mit Geschichte und Philosophie der Musik abzugeben? ob sie es der Mühe werth gehalten die besten Schriftsteller zu studiren, Unterrichtsmethoden, Partituren, epochemachende Kompositionen zu prüfen und zu vergleichen? u. s. f. — das hieße: sie nach Einzelheiten über die Mondbewohner fragen. „Wozu“, werden sie antworten, „sich den Kopf mit all den ungewissen und widerspruchsvollen Dingen vollpfropfen? Wir brauchen weder Wissenschaft, um zu lehren, noch Kriterium, um zu kritisiren: wir üben Kritik und wir ertheilen Unterricht.

Genügt es denn nicht Ohren zu haben, um zu kritisiren, und Geld zu brauchen, um zu unterrichten?"

So schmückt sich der nächste beste Schulfuchs mit dem Titel „Professor" mit ebensoviel Anspruch auf die Berechtigung zu demselben, als so viele seiner geldverwebenden und zinseintreibenden ehrbaren Herren Kollegen. Einige dieser Künstler vereinigen das Honorar eines Lehrers und das eines Zeitungsschreibers in ihrer Tasche. Dessenungeachtet rekrutirt sich das Feuilleton viel vortheilhafter aus diesem Volk specieller Unfähigkeit, neidischer und hungernder, schmutzig- oder gelbbehandschuhter Eunuchen, aus Besitzern von schönen Filburys, aus frechen Pflastertretern —, aus dieser hochwichtigen Menschenrasse, die sich zum höchsten Richter des Schönen und Häßlichen, des Erfolgs und der Niederlage aufwirft und die man beschauen und bewundern kann, wenn sie gravitätisch wie der große König zum Tempel der Posse und der Oper lustwandelt.

Ist es nicht beklagenswerth, ein schönes Werk dem albernen Gähnen, den witzelnden oder höhnischen Bemerkungen dieser Individuen ausgesetzt zu sehen, die am nächstfolgenden Tag ihre Unwissenheit und ihre elende Parteilichkeit dem Publikum oktroiren?

Ohne Zweifel lehren und schreiben hoch verdienstvolle Männer, aber abgesehen von ihrer geringen Anzahl sind ja gerade sie es, die wir als Zeugen aufrufen könnten! Sie sind es, die mehr noch als wir die Leere, die Sinnlosigkeit und die Mißbräuche des Unterrichts und der Kritik in ihrem gegenwärtigen Zustand beklagen.

Ohne Zweifel wäre es, um dem Übel wenigstens theilweise zu steuern, nothwendig, **daß keiner sich das Recht zu lehren und öffentlich die Funktionen des Kritikers auszuüben anmaßen dürfte, bevor er eine Prüfung bestanden und ein Zeugnis erlangt hätte.**

Doch — ich wage es nicht mich weiter über diesen Gegenstand auszulassen und Vorschläge bezüglich seiner zu machen; ich würde mich sonst völlig mit gewissen geehrten Herren Kollegen überwerfen **und die unversöhnliche Rachsucht der Kritikaster und Zeitungsschreiber** über mich herauf beschwören.

Über die Kirchenmusik.

„Es ist traurig nur das Schlimme zu sehen und immer nur Unzufriedenheit und Klagen im Munde zu führen." Aber wohin mich wenden, was thun, um dieser in unserer Zeit liegenden Nothwendigkeit auszuweichen?

Hören Sie dies gedankenlose Blöken, von dem das Domgewölbe widerhallt? Was ist das? „Das ist der Lob- und Preisgesang, womit die mystische Braut sich zu Jesum Christum erhebt, das ist das barbarische, schwerfällige, weihelose Psalmodiren der Kirchspielsänger."

Wie falsch, wie hart, wie abscheulich diese Stimmen! Wie häßlich und widerlich die unsicher schwankende Begleitung dieser Trompete und dieses keuchenden Basses! Sollte man nicht glauben, man hörte Insekten im Innern eines Mausoleums surren?

Und die Orgel, die Orgel — der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvolle Ocean, der einst so majestätisch den Altar Christi umrauschte und auf seinen harmonischen Wogen die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte dahingetragen, — hört, wie man sie jetzt zu Vaudeville-Liedern und sogar zu Galoppaden mißbraucht! . . . Hört Ihr im feierlichen Augenblick, wo der Priester die heilige Hostie erhebt, hört Ihr jenen jämmerlichen Organisten Variationen über »Di piacer mi balza il cor« oder über Fra Diavolo ausführen? O Schimpf und Spott über diese Komödie! Wann werdet ihr aufhören in allen Kirchen von ganz Paris und allen Städten der 86 Departements euch jeden Sonn- und Feiertag zu wiederholen?! Wann wird man von geweihter Stätte diese Horden plärrender Trunkenen verbannen? . . . Wann — wann werden wir eine Kirchenmusik haben?!

Kirchenmusik! . . . Doch wir wissen nicht mehr, was das ist: die großen Offenbarungen eines Palestrina, eines Händel, eines Marcello, Haydn, Mozart leben kaum in Bibliotheken. Nirgends erheben sich diese Meisterwerke, um den Staub abzuschütteln

der sie begräbt, nirgends wird ihr Wort Fleisch, sei es, um Schrecken und Staunen zu erwecken, sei es, um die vor dem Allerheiligsten sich beugende Schaar mit göttlichem Zauber zu tränken. Nicht, daß sie vergessen, daß sie verachtet wären — nein! Ihr Schweigen hat einen ernsteren, tieferen Grund.

Wir wissen nicht mehr, was es um eine Kirchenmusik ist — und wie könnte es anders sein?

Die geistliche Macht des Mittelalters, diese ihrer Zeit so großartige, oft so wohlthätige Macht gleicht jetzt dem geknickten Rohre, dem kaum noch glimmenden Docht. Sie hat nicht mehr die innere Stärke kraftvolle Wurzeln in des Erdreichs Tiefen zu senken, Himmel und Erde mit wunderbar flammenden Goldgarben zu erleuchten. Längst schon ist ihr der Zügel der socialen Bewegung entfallen. Die katholische Kirche, einzig beschäftigt ihre todten Buchstaben zu murmeln und ihre Hinfälligkeit im Wohlleben zu fristen, nur Bann und Fluch kennend, wo sie segnen und aufrichten sollte, baar jedes Mitgefühls für das tiefe Sehnen, das die jungen Geschlechter verzehrt, weder Kunst noch Wissenschaft verstehend, zur Stillung dieses qualvollen Durstes, dieses Hungers nach Gerechtigkeit, nach Freiheit, nach Liebe nichts vermögend, nichts besitzend — die katholische Kirche, so wie sie sich gestaltet hat, so wie sie nun in den Vorzimmern und auf öffentlichen Plätzen dasteht, auf beiden Wangen zugleich geschlagen von Völkern und Fürsten: diese Kirche — sagen wir es ohne Rückhalt — sie hat sich der Achtung und Liebe der Gegenwart völlig entfremdet. Volk, Leben, Kunst haben sich von ihr zurückgezogen und es scheint ihre Bestimmung zu sein erschöpft und verlassen unterzugehen.

Andererseits hat die weltliche Macht, die immer mehr oder minder offen gegen die Kirche zu Feld gezogen ist, seit der Julirevolution entschieden mit ihr gebrochen. Das städtische und bürgerliche Königthum, sparsam und vorsichtig von Natur und aus Nothwendigkeit, gezwungen sich seinen Boden Schritt für Schritt zu sichern, unaufhörlich geplagt, gequält, angegriffen von allen Seiten — dieses arme Königthum hat weder Zeit noch Lust sich mit Dingen

zu befassen, die zugleich dem Reich, dem Kultus und der Kunst angehören.

Jenseits des Rheins zwar — ja da setzen alle kleinen Prinzen, Herzöge und Großherzöge, Zaunkönige und Machthaber ihren Ehrenpunkt darein, eine eigene Kapelle und einen eigenen Kapellmeister zu besitzen.[1]

Aber in Frankreich, wo das Gesetz gottesleugnerisch ist, bedachten Sr. Majestät der König Louis Philippe, die nur wenig oder gar nicht in die Messe geht, sehr richtig, daß eine Kapelle überflüssig sei und daß die Musiker der Kapelle Sinekuristen würden. Höchstdieselbe beeilte sich sofort gleich in den ersten Tagen nach dero Thronbesteigung Almosenpfleger und Künstler zu verabschieden, indem Sie hochdero Familie bedeuteten, daß von nun an der Chorgesang von Saint-Roch schön genug für hochdieselbige sein müsse.

Gewißlich ist dies unter den tausend Flecken einer, der allein genügen würde unsere Entrüstung über den Stand der Dinge zu erregen. Einmal im Gang bleibt der bürgerliche Vandalismus nicht auf halbem Wege stehen; er treibt rasch vorwärts. Die ökonomischen Verbesserungen regnen von rechts und links. Die Auflösung der Schule von Choron folgte der Auflösung der Kapelle auf dem Fuß. Aus Furcht des Jesuitismus beschuldigt zu werden, schlug man einem Cherubini, Plantade, Lesueur sammt ihren Messen und Requiems die Thüre der Tuilerien vor der Nase zu, und kaum war dies geschehen, so nahm man der Stunde wahr, eh' sie entschlüpfte, um die bescheidene Pension der Anstalt in der Rue de Vaugirard aus der Civilliste zu streichen, diese Pension, deren Nutzen und Dienste allgemein geschätzt gewesen, und welche in Folge dieser echt königlichen und erbärmlichen Knickerei sich gezwungen sah ihre Thätigkeit einzustellen.

Übrigens ist dies alles nur konsequent und beweist auf das klarste, wie sehr die Kunst beschützt wird und wie beneidenswerth die Stellung der Künstler ist.

---

1 Spohr und Hummel sind in dieser Eigenschaft der eine am Hessischen, der andere am Sachsen-Weimar'schen Hofe angestellt; Haydn dirigirte Fürst Esterhazy's Kapelle.

VI.

Ich fasse heute das bereits Gesagte zusammen. Von dem Gesichtspunkt aus, den wir erwählt und es ist unnöthig zu versichern, daß uns hier nicht Laune willkürlich geleitet, sondern einzig und allein das Bedürfnis, zum vollständigsten Verständnis der Thatsachen vorzudringen, haben wir nach allen Seiten hin bemerkt, daß Leiden, Erniedrigung, Bitterkeit, Elend, Verlassenheit und Verfolgung das Theil des Künstlers ist, daß Hindernisse, Ausbeutung, zu ihrem Nachtheil eingeführte ökonomische Verbesserungen, unvollständige und mangelhafte Einrichtungen, Knebeln und Fesseln — das Theil der Kunst ist.

So haben wir denn bei allen Klassen von Musikern, von Ausübenden, Komponisten und Lehrern Klagen, Widerrufe, unzufriedene und zornige Reden, Sehnsucht nach Veränderung und Verbesserung, Bestrebungen, die einer größeren, einer befriedigenderen Zukunft entgegenarbeiten, wahrgenommen — Bestrebungen, die, wenn auch zu Zeiten verwirrt und widersprechend, doch immer die Gährung des neuen Sauerteigs verrathen.

Mehr oder minder ersichtlich, mehr oder minder tief leiden Alle!

Sei es durch ihre Berührung mit dem Publikum oder mit der Gesellschaft, sei es durch die Herren Theaterdirektoren, die Herren Feuilletonisten oder die Herren Ministerialbeamten oder die Herren Musikverleger, sei es mit einem Wort durch ihre politischen, bürgerlichen oder religiösen Beziehungen oder durch ihre Beziehungen unter einander — Beziehungen, aller Weihe baar, Verbindungen ohne wirkliches Band: gleichviel — Alle leiden und viele leiden unverschuldet und ungerechter Weise, vielleicht aber auch tragen sie einen Theil der Schuld durch ihre Isolirung, ihren Egoismus und ihren künstlerischen Glaubensmangel.

Schiller sagt irgendwo: „Und zu aller Zeit wo die Kunst verfiel, durch die Künstler ist sie verfallen!“ Könnte man diesem Wort nicht hinzufügen: wenn die Künstler anstatt sich zu verbrüdern,

sei es, um Unterdrückungen und ungerechten Anforderungen die Stirne zu bieten, sei es, um gemeinsam dem von der Vorsehung ihnen angewiesenen Ziel entgegen zu steuern, sich spalten, das Bewußtsein ihrer Würde verleugnen und tagtäglich alle Folgen einer stillschweigend hingenommenen Subalternität eine nach der andern erdulden, liegt der Fehler gewiß großentheils in ihnen selbst . . . .

Aber greifen wir nicht solchen Dingen vor, die anderorts Erwähnung finden werden.

Wir wiederholen es nochmals: die Lage der Künstler und ihre Stellung in der Gesellschaft, was sie gewesen, was sie sind, was sie sein sollten in der Stadt, im Tempel, im Koncertsaal und im Theater — alle diese langwierigen Fragen, deren Anbahnung wir uns zur Aufgabe gemacht haben, sind zugleich von hoher Wichtigkeit und außerordentlicher Zartheit; sie sind untrennbar mit den schwierigsten Problemen verknüpft. Ihrem flüchtigen und unvollkommenen Entwurfe ist ein schmerzensreiches praktisches Noviziat, verbunden mit zahllosen Betrachtungen und Forschungen vorangegangen.

Nachdem wir uns überreich am Studium der gleichzeitigen Thatsachen und Einzelheiten gesättigt, legten wir allmählich die geschichtliche Stufenleiter zurück, um uns endlich am ewig jungen und lebenspendenden Borne der Überlieferungen zu erquicken. Indem wir die ruhmreiche Zukunft ins Auge faßten, welche der Geist des Alterthums der Musik verheißen hat, und indem wir die berühmten Gesetzgeber und Philosophen heraufbeschworen, welche die Völker beim Klang der Leier belehrt haben, frugen wir uns: „wo die Ursache dieses Verfalls, dieser socialen Abdankung unserer modernen Musik zu suchen sei und wie es kam, daß die Ersten sich darein ergaben die Letzten zu heißen?“

Je aufmerksamer wir die verschiedenen Bewegungen, die allmähliche Entwickelung der Kunst, dieses ewig-bestehenden Etwas, in ihren Grundsätzen und Folgen zu prüfen begannen, je weiter wir in die intimen Beziehungen der Musik zur Poesie, zur Religion, zum Menschenherzen, zum ganzen Menschen, zu seinem Leib und zu seiner Seele Einblick gewannen, desto mehr enthüllten sich uns ihre Geheimnisse und ihr wahrhafter Werth, desto mehr tauchte

sich unser Glaube in die Festigkeit der gewonnenen Überzeugung, desto mehr werden wir ohne Unterlaß verkünden, welches große Werk, welche religiöse und sociale **Mission** dem Künstler auferlegt ist.

Um uns übrigens den Vorwurf zu ersparen diese Worte willkürlich und in einem undeutlichen, unbestimmten Sinne gebraucht zu haben, um außerdem noch die allgemeinen Sympathien, welche die ununterbrochene Wechselbeziehung zwischen dem Fortschritt der Kunst und dem moralischen und intellectuellen Fortschritt der Künstler täglich nur erhöht und anregt, zu einem ergiebigen Resultat zu führen, um endlich nach Kräften die Verwirklichung dieser von Allen geahnten, von Allen ersehnten Zukunft zu fördern, so fordern wir **alle Musiker**, alle diejenigen, welche ein weites und tiefes Kunstgefühl besitzen, auf: ein Band der Gemeinschaft, der Verbrüderung, ein heiliges Band zu knüpfen, einen allgemeinen Weltverband zu begründen, dessen Aufgabe darin bestehe:

1 die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwickelung der Musik hervorzurufen, zu ermuthigen und zu bethätigen;

2 die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffung der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die nothwendigen Maßregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen.

Im Namen aller Künstler, der Kunst und des socialen Fortschritts fordern wir:

a die Gründung einer alle fünf Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik, durch welche die bestbefundenen Werke dieser drei Gattungen einen Monat lang im Louvre feierlichst aufgeführt und hierauf von der Regierung erworben und auf deren Kosten veröffentlicht werden sollen — mit anderen Worten: die Gründung eines neuen, eines musikalischen Museums;

b die Einführung des Musikunterrichts in die Volksschulen, seine Verbreitung in andere Schulen und

bei dieser Gelegenheit das Inslebenrufen einer neuen Kirchenmusik;[1]

c die Wiederherstellung der Kapelle und die Verbesserung des Chorgesanges in allen pariser Kirchen und in denen der Provinz;

d Generalversammlungen der philharmonischen Gesellschaften nach Art der großen Musikfeste Englands und Deutschlands;

e ein lyrisches Theater,
Koncerte,
Kammermusik-Aufführungen, organisirt nach dem im vorigen Artikel über das Konservatorium entworfenen Plan,

f eine Fortschrittsschule für Musik, gegründet außerhalb des Konservatoriums, geleitet von den hervorragendsten Künstlern — eine Schule, deren Verzweigungen sich auf alle Hauptstädte der Provinz erstrecken müßten;

g einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Philosophie;

h eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Musik bis auf unsere Zeit.

Diese Veröffentlichung, welche die Entwickelung der Kunst in allmählicher und geschichtlicher Reihenfolge vom Volksliede bis zur Chor-Symphonie von Beethoven im Großen und Ganzen umfassen müßte, könnte den Titel: „Pantheon der Musik" führen.

Die sie begleitenden Biographien, Abhandlungen, Kommentare und erklärenden Beigaben würden eine wahre Encyklopädie der Musik bilden.

Dieses ist das Programm, welches wir zur Einsichtnahme Aller, die sich in Frankreich für Kunst interessiren, mit dem Vorbehalt später eingehender darauf zurückzukommen, vorlegen.

Einwürfe, welche zweifellos einige Personen machen werden, indem sie eine Unmöglichkeit der Ausführung desselben vorschützen, können uns, da wir glauben einen genügend tiefen Einblick in die Lage der Dinge zu besitzen, im Verfolgen obiger Ziele nicht beirren.

1 Ich habe bereits oben bemerkt, was und wie diese Musik sein soll.

Über zukünftige Kirchenmusik.

Ein Fragment.

1854.

Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen: verzweifeln wir darum nicht an der Kunst.

Nach einem von der Kammer der Abgeordneten genehmigten Gesetz soll die Musik wenigstens demnächst in den Schulen gelehrt werden. Wir beglückwünschen uns zu diesem Fortschritt und betrachten ihn als ein Unterpfand eines noch größeren, eines Fortschritts von wunderbarem, massenbewingendem Einfluß.

Wir wollen von einer Veredlung der Kirchenmusik sprechen.

Obwohl man unter diesem Wort gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche Musik begreift, gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung.

Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker mitunter ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, vor dem sie in die Knie sinken, eine Kanzel, von der sie sich geistige Nahrung holen konnten, und jener noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob: da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen.

Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk** und **Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen **Theater** und **Kirche**, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik.

Ja, verbannen wir jeden Zweifel: bald hören wir in Feldern, Wäldern, Dörfern, Vorstädten, in den Arbeitshallen und in den Städten nationale, sittliche, politische und religiöse Lieder, Weisen und Hymnen erschallen, die für das Volk gedichtet, dem Volke gelehrt und vom Volke gesungen werden, ja gesungen werden von Arbeitern, Tagelöhnern, Handwerkern, von Burschen und Mädchen, von Männern und Frauen des Volks!

Alle großen Künstler, Dichter und Musiker werden ihren Beitrag zu diesem volksthümlichen, sich ewig verjüngenden Harmonieschatz spenden. Der Staat wird öffentliche Belohnungen für solche aussetzen, die dreimal wie wir bei den Generalversammlungen waren, und alle Klassen werden sich endlich verschmelzen in Einem religiösen, großartigen und erhabenen Gemeingefühl.

Dieses wird das fiat lux der Kunst sein!

So erscheine denn, du herrliche Zeit, wo sich die Kunst in jeder ihrer Erscheinungsformen entfaltet und vollendet, wo sie sich zur höchsten Vollkommenheit emporschwingt und als Bruderband die Menschheit zu entzückenden Wundern vereint! Erscheine, o Zeit, wo die Offenbarung dem Künstler nicht mehr das bittere und flüchtige Wasser ist, welches er kaum zu finden vermag im unfruchtbaren Sand, den er durchwühlt, komme, o Zeit, wo sie strömen wird gleich einem unerschöpflichen, lebenspendenden Born! Komme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Künstler das „Publikum" vergessen und nur Einen Wahlspruch kennen:

„Volk und Gott!"

Über Volksausgaben bedeutender Werke.

1836.

Wie auch im Grunde das Urtheil über die gegenwärtige Periode der Kultur ausfallen möge, so läßt sich ohne die seltsamste Verblendung die allgemeine Bewegung der Geister, die unübersehbare Ausdehnung aller Kräfte von niemand in Frage stellen. Wie den ehemaligen cynischen Philosophen, so antworten auch jetzt der subtilsten Dialektik, den verfänglichsten Argumenten die Ereignisse des Tages siegreich im Gehen! Der kleinen Anzahl derer, die zaudern, noch immer zweifeln und sich kindisch gegen die unüberwindliche Nothwendigkeit, welche die Welt treibt, sträuben, wiederholen wir mit Galilei die geheiligten Worte: »E pur si muove!«

Ja gewiß, in dieser Zeit der Arbeit und der Gährung regt und bewegt sich alles und alles auf einmal. Nach allen Richtungen hin, auf allen Gebieten und in allen Sphären der menschlichen Thätigkeit ist Leben und Fortschritt. In keiner anderen Zeit hat die Anwendung gelehrter Berechnung und die Vervollkommnung des industriellen Verfahrens zu so bemerkenswerthen Resultaten geführt. Niemals auch war das Strahlen der Kunst, dieser glanzvollen Sonne der inneren Welt, so mächtig, so allgemein, so universell.

Es liegt nicht im Zweck der vorliegenden Zeilen in die Einzelheiten dieser unendlich vielen, sich nach allen Seiten hin durchkreuzenden und drängenden Bestrebungen und Kraftäußerungen näher einzugehen. Wir beschränken uns im Gegentheil nur darauf eine

Thatsache, jene unermeßliche und umfassende Thatsache, welche die Centralachse aller Bewegung und jeglichen Fortschrittes ist, zu konstatiren: nämlich: die großartige Entwickelung der wunderbaren Maschine Gutenberg's.

„Die Buchdruckerkunst, diese Mutter-Revolution", wie sich ein großer Dichter und Schriftsteller, Victor Hugo, ausdrückt, „scheint ihre nützlichsten Geheimnisse und erstaunlichsten Kunstfertigkeiten erst für unsere Tage aufbewahrt zu haben. Nicht nur, daß sie immerfort ohne Bruch und ohne Lücke dem fortschreitenden Menschengeschlecht, diesem tausendfüßigen Ungeheuer, Tag für Tag, Stunde für Stunde seine tiefe universelle Bewegung druckt, übersetzt und vorführt": sie stellt auch, Dank ihrem großen sich überall geltend machenden Einfluß, eine weitumfassende ausgleichende Vermittelung her — die Jahrhunderte werden zu unseren Zeitgenossen und der menschliche Gedanke bleibt auf immer unvergänglich und unsterblich hienieden.

Man glaube nicht, daß durch die tausende von täglichen Publikationen, Wochen- und Monatsschriften, Zeitungen, Revüen, Memoiren, Brochüren, Mittheilungen über politische, wissenschaftliche, literarische und künstlerische Debatten, oder durch die Anforderungen der sich mehrenden Autoren, deren Werke sie ebenfalls in tausenden von Exemplaren jedes Formates vervielfältigt, die Thätigkeit der Maschine des alten Deutschen je sich erschöpfen könnte. Nein! die Gegenwart, das Jahrhundert, Europa, selbst alle lebenden Sprachen vermögen nicht ihr zu genügen. Ein gehorsames Werkzeug des nimmer ruhenden Gedankens erweckt sie die Vergangenheit, belebt und schildert sie die entferntesten Gegenden, erhält sie uns, was nur noch Ruine ist, sammelt sie jegliche Arbeit und verewigt sie die ruhmvolle That. Das frühere Indien, Agypten, China, Persien, Griechenland und Rom, sind ihr eben so verpflichtet und vervollständigen ihr Kontingent von Dingen und Ideen eben so sehr wie das Italien, Spanien, Deutschland und England der modernen Zeiten. Durch sie vollzieht sich zugleich das Mannawunder und das Wunder der Vervielfältigung der Brode. Mehr als ein zweiter Thurm zu Babel ist sie die Morgendämmerung eines

anderen Tages von Josaphat, die Gesammterscheinung aller Weisheit, aller Systeme, Philosophien, Dichtungen, Religionen, Leidenschaften und Ungewißheiten von vierzighundertjähriger Prüfung und Arbeit, vielleicht dazu bestimmt die Grundlage zur Erbauung einer neuen Gesellschaft zu werden.

Man erinnert sich noch des Einflusses, welchen Touquet's Ausgaben der Schriften von Voltaire und Rousseau während der Restauration hatten und der ersprießlichen Hilfe, welche sie damals der liberalen Partei, die hauptsächlich durch den »Constitutionnel« vertreten war, gebracht haben.

Doch nun haben wir in Wahrheit noch ganz anderes vor uns. Es handelt sich nicht mehr darum die Werke eines einzigen Autors, eines einzigen Philosophen zu popularisiren oder in dreißig bis vierzig Bänden neu aufzulegen, sondern in schöner und billiger Ausstattung die Werke aller Schriftsteller und aller Philosophen, nationale wie fremde, die des Alterthums wie die der Neuzeit, von Homer bis Chateaubriand[1] zu veröffentlichen und dabei den Preis der Bände, ohne irgend eine Verkürzung des Inhaltes, um neun Zehntel zu verringern. Unter diesen Bedingungen sind bereits die französischen Klassiker und andere bedeutende Schriftsteller, Prosaiker und Poeten im Druck erschienen und haben nicht weniger als drei bis vier Auflagen in kaum sechs Monaten erlebt.

Das »Théâtre Européen«, herausgegeben von M. Delloge und die »Collection d'histoires de tous les états d'Europe« gehen Hand in Hand mit dem »Panthéon litteraire«.

Auf anderer Seite hat der große Erfolg, welchen das »Magasin pittoresque« gefunden, das Entstehen mehrerer anderer Werke, sowie ein höheres Interesse für gründliche Belehrung hervorgerufen. Unter jenen Werken sind in erster Linie zu erwähnen: die »Encyclopédie pittoresque« der Herren Leroux, Carnot, Reynaud u. a., ein umfassendes und groß geplantes Unternehmen, welches den gewissenhaften Mitarbeitern der »Revue encyclopédique« dauernde Ehre einbringen wird; ferner: »La

1. Siehe den Prospectus und die ersten Bände des »Panthéon litteraire ou collection des chefs d'oeuvres de l'esprit humain«.

France« und »L'Univers pittoresque« und endlich Wörterbücher, speciell für Naturgeschichte, Geographie und Chemie.

Der musikalischen Literatur, der Geschichte und Philosophie der Musik ist hier jedoch noch nicht der Platz angewiesen, den sie zweifellos in der socialen Entwickelung einnehmen.

Der Stich ist weit hinter dem Druck zurückgeblieben. Eine gute Hälfte der musikalischen Meisterwerke der alten Zeit und selbst mehrere der hervorragendsten Erzeugnisse der Gegenwart sind in Frankreich nicht edirt. Die Oratorien von Bach und Händel, die geistlichen sowohl wie die weltlichen Kompositionen der alt italiänischen Meister finden sich in keiner unserer Handlungen vor. Burney, Forkel, Gerber sind nicht übersetzt.

Aber so groß auch die von allen Künstlern in gerechter Weise bedauerten Lücken sind, so hat man dennoch Ursache, sei es vom wissenschaftlichen oder vom künstlerischen Standpunkt aus, hier ebenfalls bemerkenswerthe Fortschritte zu verzeichnen.

Zwei Veröffentlichungen verschiedener Art verdienen ganz insbesondere das Interesse und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich zu lenken:

die »Biographie universelle des Musiciens« et Bibliographie générale de la Musique« von Herrn Fétis;

desgleichen soll eine »Collection des oeuvres composés pour Piano« von Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles pro Seite ein Sous! zugleich mit der »Collection des Trios, Quatuors et Quintettes« von Haydn, Mozart, Beethoven von der „Gesellschaft für billige musikalische Ausgaben" Société des publications de musique à bon marché[1] veröffentlicht werden.

---

1 Die Gesellschaft für billige Ausgaben musikalischer Werke (Boulevard des Italiens No. 10) hat bis zum 1. Januar 26 Lieferungen obengenannter Werke veröffentlicht; jede derselben 20 Seiten stark kostet einen Franc. Alle 14 Tage erscheint eine Lieferung von jedem der genannten Werke. Die vollständige Sammlung der Werke Beethoven's für Klavier wird 30 Lieferungen enthalten, die Weber's 19, Hummel's 80, Moscheles' 80. Die Sammlung der Trios, Quartette und Quintette von Beethoven erscheint in 45 Lieferungen, die Haydn's in 56, Mozart's in 32.

Herr Fétis, dessen Mitarbeiterschaft an der «Gazette musicale» ein wahres Ereignis insofern zu nennen ist, als sie die Verschmelzung zweier Schulen beweist, die endliche Allianz aller Kapacitäten, aller Talente zu einem und demselben fortschreitenden Zweck, — Herr Fétis, der Gründer der ersten musikalischen Zeitschrift in Paris der selig entschlafenen «Revue musicale», drückt hiemit dem ihm durch seine früheren Arbeiten gewonnenen Ruf, indem er ihnen ein Werk von so allgemeiner Bedeutung wie die «Biographie des Musiciens» anreiht, das Siegel auf.

Die „Gesellschaft für billige Ausgaben" hat ihrerseits in würdiger Weise die Initiative ergriffen und einen wesentlich nützlichen und allgemein zu empfehlenden Veröffentlichungsmodus gegeben, indem sie von Anfang an nur schöne und ernste Werke von unbestrittener Berühmtheit und von zweifellosem Werthe verbreitet hat.

Man hat war eingewendet, daß die Popularisirung der herrlichen und tiefen Offenbarungen Beethoven's und Weber's zu ganz anderem Resultat als dem gewünschten führen und, anstatt den Fortschritt der Kunst zu fördern, nur zu ihrer noch größeren Entwürdigung beitragen würde. Doch hierin liegt entschieden ein Irrthum. Oder sollte Chateaubriand, Bernardin de St. Pierre, Rousseau, Fénélon, Corneille und andere, seit billige Ausgaben sie fast allen Klassen der Bevölkerung zugänglich gemacht haben, weniger geschätzt und weniger bewundert werden wie vordem? Hat die Bibelgesellschaft durch ihre massenhafte Vertheilung von Hunderttausenden von Exemplaren zu dreißig und vierzig Sous der Ehrfurcht vor dem Wort Gottes geschadet? hat sie etwa der Sache der Irreligiosität gedient?

Und schließlich: ist denn nichts daran gelegen, daß den Männern des Studiums, der Arbeit, der Kunst, deren Vermögen meistens gering ist, die Anschaffung der schönen Werke erleichtert wird?

Fürchten wir nichts, aber hoffen wir viel!

Hoffen wir, daß in Zukunft die Musik so wenig wie die Wissenschaft das Monopol der bevorzugten Klassen bleiben oder

vergraben in dem Geheimnis der Tempel dahinschlummern wird, hoffen wir, daß sie sich immer mehr und mehr zum Gemeingut ausbreite und die Gesellschaft allerwärts durchdringend von Tag zu Tag mehr von ihr verstanden und innigst geliebt werde.

Hoffen wir auch, daß die Veröffentlichungen der »Société musicale« von bleibendem Erfolg begleitet und die Betheiligung seitens der Künstler und Kunstfreunde eine so allgemeine sein möge, daß sie bald genöthigt sein wird dem Publikum neue Ausgaben vorzulegen, und daß, indem hiemit allmählich alle Klassiker auf gleiche Weise in die Öffentlichkeit dringen, sich neben dem literarischen Pantheon ein musikalisches erheben könne.

Über Meyerbeer's „Hugenotten".

(1837.)

Der Erfolg der „Hugenotten" in Paris gehört zu den glänzendsten in den Annalen des Theaters.

Von dem Schöpfer „Robert's" hatte das Publikum das Recht Großes zu erwarten, für ihn aber war es keine geringe Aufgabe sich auf der Stufe würdig zu behaupten, welche ihm die öffentliche Meinung nach der Vorführung dieser Oper angewiesen hatte. Doch der Beifall der Menge machte ihn nicht schwindeln: sicheren und kräftigen Schrittes hat er seinen Weg fortgesetzt eine Höhe erreichend, welche von wenigen seiner Mitstrebenden erlangt werden kann. Sprechen wir es ohne Rückhalt aus: Meyerbeer's neues Werk, wenn auch nicht so populär wie das vorhergegangene, ist diesem bei weitem überlegen.

„Robert der Teufel", diese schöne und große Schöpfung, hat jedoch trotz ihrer hervorragenden Eigenschaften und der ihr gewordenen Bewunderung, Unvollkommenheiten und Mängel, wie sie jedem Erzeugnis einer Übergangsperiode eigen zu sein pflegen. Man fühlt bei ihm ein gewisses Schwanken zwischen der italiänischen und deutschen Form, die Unsicherheit eines im hohen Grad elektrischen Geistes, der seiner Individualität sich nicht jederzeit bewußt ist, und darum Bedenken trägt sich frei der eigenen Eingebung zu überlassen. „Robert" erinnert uns an jene Baudenkmäler des Mittelalters, die in einem Jahrhundert begonnen, in einem anderen vollendet worden sind. Ihr Anblick ist großartig und ergreifend, ihr Mangel an Einheit

und Übereinstimmung fällt dem gewöhnlichen Beschauer nicht auf: aber der Künstler entdeckt bald zwei sich widersprechende Eingebungen, zwei Gedanken, die sich wie zum Kampfe begegnen und kein homogenes Ganzes hervorgehen lassen.

Die Partitur der „Hugenotten" hingegen, obwohl gleicherweise wie die des „Robert" entstanden, ist ein freieres, vollkommeneres, im höheren Sinn dramatisches Werk. Die Instrumentation ist womöglich noch durchdachter, die Wirkung überhaupt so kunstvoll berechnet und so reichhaltig, daß uns bei jeder neuen Darstellung ein neues Gefühl des Erstaunens und der Bewunderung für die Kunst des Meisters ergreift, welcher mit tausend in ihrer Feinheit fast unbemerklichen Nüancen das reiche Gewebe seines Tonwerkes zu schmücken verstand.

Die Partie Marcel's, des reinsten Typus plebejischen Stolzes und religiöser Hingebung, scheint uns die am meisten vollendete und ausgeprägte zu sein. Nichts gleicht der einfachen Feierlichkeit jener Musik, welche die moralische Größe des Mannes aus dem Volke so sprechend ausdrückt und die eben durch ihre Einfachheit, durch die edle Würde des Gedankens und der Form ergreifend vom Anfang bis zum Ende der Oper hervorragend bleibt.

Desgleichen steht über jeder Kritik die Scene der Waffenweihe. Sie gehört zu jenen seltenen Kunstwerken, bei denen das Urtheil, welches der überwältigende Eindruck des Augenblicks dem Gefühle Aller abnöthigt, von der bedächtigeren Kritik des anderen Tages bestätigt wird.

Von gleich unwiderstehlicher Wirkung ist das bereits berühmte Duo des IV. Aktes. Diese Bilder der Liebe und des Todes, diese Aufrufe zum Kampfe, diese Ahnungen des schrecklichen Gemetzels, welche sich zwischen die berauschenden Zauberworte eines ersten Geständnisses drängen, bemächtigen sich wechselweise des erschütterten Gemüthes und lassen es voll Aufregung sich hingeben an die Macht einer Situation von höchster poetischer Wirkung. Es spricht ein riesiges Talent aus dieser schönen Scene und was vielleicht einzelnen Phrasen des Gesanges an Originalität und Würde abgeht, ist durch den Reichthum und die Neuheit der Begleitung mehr als ersetzt.

Ein längeres Verweilen bei den Details einer Oper, die bereits in scharfsinnigster Weise von Berlioz analysirt worden ist und noch immer den Kritikern zur Nahrung dient, dürfte als überflüssig erscheinen. Wir möchten sie auch nicht vergrößern helfen — jene Plage der Kunst, jenen Heuschreckenschwarm, der wie der ägyptische nur benagt und verfinstert. Sagen wir es darum mit einem Wort: wir bemerken in Meyerbeer's Laufbahn ein fortwährendes Steigen, wir sehen die Ergebnisse einer emsigen und ausdauernden Arbeit, wie sie jenen Komponisten nicht genug zu empfehlen wäre, die, ohne seiner eminenten Fähigkeiten theilhaftig zu sein, sich der Pflicht fortgesetzten Lernens überhoben glauben.

Dem Verfasser des „Il Crociato", des „Robert" und der „Hugenotten" scheint die Lösung der großen Aufgabe vorbehalten: die definitive Vereinigung der italiänischen mit der deutschen Musik zu verwirklichen. Er gehört der einen wie der anderen an; er ist, um mich eines schönen Gleichnisses von Jean Paul zu bedienen, ein prächtiger Baum, der in Deutschland wurzelt und dessen reich belaubte Äste nach Italien hinüber reichen.

Thalberg's »Grande Fantaisie« Opus 22 und »Caprices« Opus 15 und 19. [1])

1837.

Es ist kaum ein Jahr verstrichen, seit der Name Sigismund Thalberg zum ersten Mal in Paris genannt worden ist. Bis dahin hatte sich sein Ruhm von Wien aus über einen Theil Deutschlands verbreitet, ohne daß er durch die Überschreitung des Rheins sich vom pariser Publikum jene endgiltige Sanktion geholt hätte, die einer höheren Weihe gleich das Talent bestätigt, es erregt und mit einem Ruhmesschein umgiebt, dem ganz Europa ohne Zögern und ohne Prüfung freudetrunken zujauchzt. Es läßt sich nicht leugnen, daß Paris heutzutage den intellektuellen Mittelpunkt der Welt bildet: Paris schreibt dem zurückgebliebenen Europa seine Moden vor und — — seine Revolutionen; Paris ist das Pantheon der Lebenden, der Tempel, in dem der Sterbliche für eine Stunde oder auch für ein Jahrhundert umgeschaffen zum Gotte thront, der brennende Herd, welcher allen Ruhm erhellt oder verzehrt.

Nur moralische und geistige Überlegenheit konnte die französische Nation zu einer solchen Ausübung des höchsten Richteramtes befähigen und erheben. Die Engländer sind mehr Staatsmänner, die Deutschen mehr Philosophen, die Italiäner mehr Künstler als sie.

1) Wir geben Liszt's Artikel wortgetreu, indem wir unsere Meinung gegenüber der Ansicht des Herrn Berichterstatters, die wesentlich von allem abweicht, was die »Gazette musicale« bis jetzt über Herrn Thalberg gebracht hat, uns vorbehalten.

Bemerkung der Redaktion der »Gazette musicale«, als sie diesen Artikel Liszt's publicirte.

Und abgesehen davon, daß die Verbreitung eines Rufes in Italien und Deutschland sehr unter dem Mangel eines allgemeinen Centralpunktes leidet, so ist auch kein Volk so überwiegend sympathiebedürftig wie das französische; denn keines besitzt diesen Drang nach Außen — cet élan au dehors —, für den wir gar keine richtige Bezeichnung haben, es müßten denn die Herren Phrenologen meinen bescheidenen Vorschlag annehmen und ihn unter dem Namen „Mittheilungs-Knoten" — bosse de la communicabilité — einführen. Ein Franzose ist nur dann überzeugt eine Bewegung des Gemüthes oder eine große Freude erlebt zu haben, wenn er sie seinem Nachbar erzählen konnte und dieser sich derselben miterfreute oder auch ihn ihretwegen beneidete. Man begreift leicht, wie dieser angeborene Instinkt für Propaganda sehr viel zur allgemeinen Verbreitung eines Namens beiträgt, und wenn man gar die wahrhaft ideale Vervollkommnung des Charlatanismus in Frankreich bedenkt, die Überflutung mit Journalen, das Pomphafte der Anzeigen, die anmuthige Leichtigkeit der Übertreibung, zu der die französische Sprache ohnehin verführt, so wird man begreifen, wie in kurzer Zeit die Berühmtheit in das Kolossale wachsen und eine Allgemeinheit gewinnen kann, die wieder nur in diesem Lande, dessen Sprache in allen gebildeten Ländern der Erdkugel gesprochen wird, möglich ist.

Herr Thalberg konnte mehr als jeder andere den glücklichen Einfluß erproben, den das im Publikum zeitweise herrschende Ansteckungsfieber der Lobpreisung auszuüben vermag. Schmeichelhafte Gerüchte gingen seinem Kommen voraus. Als dem fernen Verwandten einer adeligen Familie waren ihm die Salons der Aristokratie geöffnet und in wohlwollender Protektorschaft ging man selbst so weit, seine innersten Gefühle zu profaniren und sie als Reizungsmittel für die Neugierde zu gebrauchen. Es fehlte nicht viel und der Eifer seiner pariser Freunde wäre, um ihm zur Popularität zu verhelfen, noch dahin gekommen seinen Koncertanzeigen die Notiz beizudrucken: er habe über den Tod eines berühmten Kindes Thränen vergossen!

Dazu ist Herr Thalberg Pianist Sr. Majestät des Kaisers von Österreich, und für viele Leute ist das eine Sache von Wichtigkeit! Was uns betrifft, so gestehen wir offen den künstlerischen

Werth dieser kaiserlichen und königlichen Ernennungen nicht begreifen zu können. Welche Dienste z. B. leistet der Ex-Pianist eines Ex- oder verstorbenen Königs von Frankreich? der Violonist Sr. Majestät des Kaisers der Russen, von dem es heißt, er liebe nur die Musik des Kanonendonners? und so viele tausend Andere, die wir hier nicht weiter citiren wollen. Hofnarren reüssirten wohl früher im Verscheuchen der königlichen Langeweile, doch bezweifeln wir sehr, daß die Hofkünstler heutigentags selbst dies kleinste und ärmste aller Verdienste sich zu erringen im Stande sind. Doch — am Ende kommt es nicht hierauf an, wenn man nur Pianist Sr. Majestät des Kaisers von Österreich, von Marokko oder von China ist.

Herr Thalberg jedoch hat noch ganz andere Berechtigungen zur Berühmtheit. Leider abwesend von Paris, als er daselbst im Zenith seines Ruhmes erschien, können wir die Wunder seiner Ausführungsweise nicht als Ohrenzeuge beurtheilen; doch wissen wir aus bestimmter Quelle, daß Herr Thalberg ein sehr bedeutender Pianist ist. Ja wir wissen sogar, daß Herr Thalberg einige zwanzig Klavierstück, Fantasien, Koncerte, Kapriccios ꝛc., die ihn gewissermaßen einer bestimmten Klasse von Pianisten einreihen, veröffentlicht hat.

Diesen letzten Punkt nun haben wir uns hier als Gegenstand einer Besprechung gewählt, die sich um so leichter aller Parteilichkeit fern halten kann, als jede persönliche Beziehung zwischen dem Komponisten und uns fehlt.

Unter den Werken des berühmten Pianisten ist eine große Anzahl von Stücken, die er in seiner Jugendzeit geschrieben hat und die lange vor seiner Reise nach Paris publicirt worden sind. Wir lassen sie ohne Furcht ungerecht zu sein außerhalb unserer Besprechung und betrachten sie als nicht erschienen. Möge das Publikum wie der Künstler sie nach Belieben ignoriren; die Kritik wenigstens hat sich im gegenwärtigen Momente nicht weiter mit ihnen zu befassen. Später, wenn Herr Thalberg, wie wir wünschen, durch ausdauerndes Studium, Fleiß und Beharrlichkeit zur Produktion ernster und schöner Werke gelangen sollte, dann könnte man sie im Stil und in der Erfindung mit jenen voreilig in Wien veröffentlichten Werken vergleichen, deren allseitig anerkannte Nullität sich nur durch

die von dem Autor so lange beibehaltene Ausnahmsstellung als „Liebhaber der Kunst" erklären läßt.

Die **Grande Fantaisie Opus 22**, die er in seinen beiden Koncerten im Salle Ventadour und im Théâtre Italien spielte, sowie die beiden Kapriccios in Emoll und Esdur tragen allerdings eine bemerkenswerthe Ähnlichkeit mit den zwölf oder fünfzehn Werken, die wir hier aus Höflichkeit außerhalb des kritischen Bereiches lassen; nichtsdestoweniger, sagt man, habe das Vortragstalent Thalberg's sie mit einem solchen Reize umkleidet, daß ein Theil des dilettirenden Publikums sie laut und begeistert als „Meisterwerke" proklamire. Da ihr Erfolg ein so geräuschvoller und übertriebener ist, scheint es uns nicht unzeitgemäß mit gewissenhafter Offenheit ihren wirklichen Werth vorzuführen und zu besprechen. Wir gestehen, daß es keine leichte Sache ist den Erfolg einer Komposition wie der Grande fantaisie Opus 22 zu erklären. Um nur einigermaßen sich hier zurechtzufinden, wolle man sich das quasi-fiasco des Herrn Moscheles, welcher — was seitdem kein Pianist wieder wagte — vor einem Dutzend Jahre einer guten Gesellschaft die Chor-Fantasie von Beethoven in der Oper vorführte, in das Gedächtnis zurückrufen.

„Wie kommt es", muß man dieser Thatsache gegenüber fragen, „daß die Größe dieser erhabenen Gedanken nicht die Sympathie und Bewunderung aller erweckte? Und wie kommt es, daß man dagegen kleinliche Bruchstücke mit des Beifalls zügellosem Rausch begrüßt?" O, unauflösbares Räthsel!

Es ist wahr, der ausschließliche Geschmack oder besser gesagt die Bevorzugung des Mittelmäßigen seitens des Publikums datirt von alten Zeiten her, aber immer glaubten wir, daß an die Stelle des Kunstbedürfnisses das Unterhaltungsbedürfnis getreten sei und daß dieses letztere dem französischen Publikum jedes entschieden in das Langweilige fallende Produkt von vornherein verleiden würde. Hierin jedoch — wir gestehen es in aller Demuth ein — haben wir uns, wie der Erfolg von Herrn Thalberg's „Fantasie" den glänzendsten Beweis liefert, sehr getäuscht. Denn dieses Werk, ohnehin eines der leersten und mittelmäßigsten, das wir kennen, ist so souverain monoton, daß es geradezu souverain langweilig wirkt.

Diejenigen, denen dieses Urtheil zu strenge dünkt, möchten wir bitten nur einen flüchtigen Blick auf diese eigenthümliche „Fantasie" zu werfen. Da ihr Druck kein enggedrängter ist, so liest sich das Ganze mit Leichtigkeit prima vista und schon beim ersten Blick ist zu ersehen, daß die Ideen so gänzlich fehlen, daß die Versuchung solchen nachzuspüren gar nicht in uns aufkommen kann.

In der That, bei dieser Musik ruht die Intelligenz so prachtvoll aus, sie ist so angenehm für Herz und Ohr, daß nicht die geringste Überraschung, nicht der Schatten einer frappirenden Neuheit sie stört. In welch liebenswürdiger Kürze spinnen sich die zwei oder drei halben Phrasen, welche die Grundidee des Werkes bilden, ab! Wie naiv ungezwungen dehnen sich die ihnen folgenden kleinen Arpeggien und chromatischen Tonleitern über ganze Seiten aus! Und dann — welche vollkommene Einfachheit der Begleitung! Das ist endlich eine linke Hand, wie sie noch nie geschrieben worden ist. Arpeggien, überall Arpeggien und nichts als Arpeggien! Ist das nicht eine wunderbare Einheit? Man sehe nur: alle Akkorde haben ein gleiches Zeitmaß, alle Phrasen ihre Veränderung in Arpeggien oder Oktaven, jeder Lauf hat sein crescendo, seine Verlängerung, seine undefinirbare „Entwickelung". Welche schöne Breite des Stiles! Beinahe wäre man versucht zu sagen, das berühmte Geheimnis des Komponiums[1] sei erfunden, und dessen brillante Improvisationen der allgemeinen Menge der Pianisten erschlossen worden.

Mißgunstige Kritiker werden möglicherweise die kleinliche Monotonie der zwei ersten Seiten und den gezwungenen Gang der Hauptmelodie (Seite 4, 5 und 6) tadeln. Aber bitte! hier kommt das Grandiose und Erhabene — weiß man doch, daß das Grandiose und Erhabene immer einfach ist. Nun treten die großen Katarrakte von Arpeggien (Seite 6 und 7) auf, dann piangendo das Gerassel chromatischer Läufe (Seite 8), dann eine nimmer endenwollende Reihe von Achteltriolen (Seite 9, 10 und 11), die schließlich noch furioso und tempestuoso in eine Oktavenpassage über-

1) Die Komponir- und Improvisationsmaschine, in den Salons des Herrn Dieu 1824 ausgestellt.

springen, wornach sich subito alles durch ein kleines tremolo im Basse und einige angeschlagene Akkorde beruhigt. Und nun erscheint zum Schlusse groß und feierlich die Melodie des Anfangs die wir, beiläufig bemerkt, lieber im Album der Mademoiselle Louise Puget[1]) bewundert hätten, aber nicht mehr in ganzen und halben Noten wie auf Seite 3, sondern in Achteln, die — man bewundere die Kunstfertigkeit! — von Arpeggien mit einer sich mehr und mehr vereinfachenden Baßbegleitung eingeleitet werden.

Auf diesem Punkte der Erhebung angelangt verlieren Analyse und Kritik ihr Recht. Es bleibt nichts weiter zu thun übrig als in die Hände zu klatschen und im Wohlbehagen zu schwimmen. — Im Ernste gesprochen: es erscheint uns unmöglich selbst mit dem besten Willen der Welt auf den einundzwanzig Seiten dieser Fantasie nur annähernd etwas zu finden, das wir als höheren Kunstsinn gepaart mit Erfindung, Farbe, Charakter, Nerv oder Begeisterung bezeichnen könnten. Nirgends ist Lebendigkeit, nirgends Spannkraft zu finden. Von jener schönen Entwickelung und jener geschickt gearbeiteten Fortführung der Themen, wie in der Fantasie Opus 18 von Hummel oder in der von Schubert in Cdur (Bocklet gewidmet), ist nirgends eine Ahnung. Sollen wir es offen aussprechen? Czerny's große Beethoven gewidmete Fantasie, die nur eine erweiterte Nachahmung des Meisters ist, sodann »l'Effusio musica« von Kalkbrenner (eine Nachbildung der Hummel'schen Fantasie) stehen ohne Zweifel hoch über dem Werke von Thalberg, welches sowohl in melodischer und harmonischer Beziehung, als auch in der Unbedeutendheit der Form und des Inhaltes den vorgenannten Werken entschieden untergeordnet ist.

Ohnmacht und Monotonie — das ist es, was wir in letzter Instanz in den Werken Thalberg's finden! Wie alle seine übrigen Kompositionen leiden auch die beiden **Kapriccios in Gmoll und Gdur** unter denselben, jedoch ziehen wir sie der Grande fantaisie Opus 22 in vielem vor. Die melodische Phrase des **ersten Kapriccios**

---

[1]) Louise Puget war eine französische Komponistin, deren Romanzen: L'Ave Maria, La priere de ma mere etc. beliebt waren.

Anmerk. d. Herausg.

(Seite 3, Adagio cantabile) ist trotz ihrer schlechten Vorbereitung und ihres Herumsuchens (Seite 2) von guter Wirkung. Die Kombination im ¼-Takt (Allegro, Seite 10 und 11) ermangelt weder des Originellen noch des Brillanten, wir geben sogar zu, daß sie bis zu einem gewissen Grade die Armuth und das Unzusammenhängende in den Entwickelungen (Seite 12 und 13) wieder gut macht.

In dem **zweiten Kapriccio**, das, obwohl es in der Tonalität einfacher gehalten ist, doch unter dem Werth des ersten steht, findet sich eine gesangliche Phrase und eine Schlußkombination von gleicher Schönheit wie diejenige des Opus 15 vor. Aber welche Unbestimmtheit, welche Unerfahrenheit, welche „Verdünnung" herrscht als Ausgleich derselben bei den übrigen Stellen (Seite 6, 7, 8, 9, 10 und 11)!

Im Ganzen genommen, sind diese beiden Werke das beste, was Herr Thalberg komponirt hat. Sie geben von dem unbestreitbaren Vortragstalente des Autors Zeugnis und stützen sich überdies auf eine überflüssig genaue Kenntnis der Werke Hummel's, Moscheles', Kalkbrenner's, Herz' und — Chopin's.

In einem nächstfolgenden Artikel beabsichtigen wir die fünf Fantasien über Motive von Mozart, Bellini und Meyerbeer desselben Autors in aller Kürze zu analysiren.

Thalberg und Liszt.

Von Fétis.[1]

Daß unter allen Künsten die Musik während gewisser Epochen die meisten und vollständigsten Umgestaltungen erfahren hat, ist eine Wahrheit, die sich durch die oberflächlichste Prüfung der Thatsachen beweisen läßt. Revolutionen dieser Art sind die unvermeidlichen Folgen der innersten Natur dieser Kunst: ihr unbestimmtes Objekt wird nur durch ein Widerstrahlen der wechselseitigen Beziehungen der Töne verschiedener Art im Ursitz unserer Empfindungsfähigkeit begrenzt; es liegt keine Nothwendigkeit in ihr, unserem Verständnis den richtigen Ausdruck, die ihr vorhergegangenen Ideen, die Vorstellungen bekannter Objekte in greifbarer Form zu übermitteln.

Die Geschichte zeigt uns die Formen und technischen Mittel dieser Kunst in einer stufenweisen Entwickelung, während ihr eigentlicher Zweck, nämlich der „zu rühren", stets derselbe geblieben ist. Wenigstens glaubte ich diese Wahrheit entdeckt zu haben und, so viel an

1 Um dem geehrten Leser das diesem Aufsatz folgende Schreiben Liszts an Fetis verständlich zu machen, schien es uns geboten diesen Aufsatz aus der Feder des damaligen Musikgelehrten Professor Fétis hier zwischen die Essays Liszt's einzuschieben. Die Besprechung der Kompositionen Thalberg's von Liszt, der obige Aufsatz von Fétis und der folgende, wieder von Liszt geschriebene sind zusammen die hauptsächlichsten literarischen Zeugnisse des Liszt-Thalberg-Kampfes, welcher seiner Zeit so viel von sich reden machte. (Siehe: Franz Liszt als Künstler und Mensch von L. Ramann. II. Buch, XXI. Kapitel.)

Anmerk. d. Herausg.

mir gelegen hat, gehen alle meine Arbeiten dem einen Endziel entgegen: sie ans Tageslicht zu bringen. Es schien mir um so wichtiger auf diesem Punkte zu beharren, da viele Vorurtheile dagegen im Publikum sowohl als in der Künstlerwelt verbreitet sind. Viele betrachten die Musik als eine im unaufhörlichen Fortschritt begriffene Kunst, was als natürliche Folge ein Verachten alles dessen, was nicht zur gegenwärtigen Epoche gehört und also veraltet ist, nach sich zieht. Der Glaube des Künstlers an die Realität seiner Kunst wird erschüttert, die Gefühlserregung vergangener Generationen als kindische Einbildung dargestellt und die Geschichte der Musik als Geschichte der traurigen Trümmer einer für immer untergegangenen Welt aufgefaßt.

Um den fatalen Folgen dieses Irrthums entgegenzuwirken, habe ich seit acht Jahren die »Revue musicale« verbreitet. Zu gleichem Zweck wurden auch die »Concerts historiques« von mir organisirt. Diese Unternehmungen sind nicht ohne Erfolg geblieben: gar manche Bekehrung fand durch sie statt; aber es bleibt noch vieles zu thun übrig, um das Vorurtheil bis zu seiner Wurzel auszurotten: die baldige Veröffentlichung meiner »Philosophie de la Musique« hat sich der Vollbringung dieser Mission unterzogen.

Wendet man die oben ausgesprochenen Grundsätze auf die Kunst des Instrumenten-Spieles namentlich auf das Piano an, so wird man zu folgenden Bemerkungen gelangen:

1. In jeder Epoche bildet sich jeder der Theile der Kunst aus, welcher eine specielle Beachtung erfährt. Die Harmonie, die Melodie, der Rhythmus, die Kraft und der Wechsel des Klanges — alle können zeitweise ein vorherrschendes Moment der Kunst bilden und je nach der Wichtigkeit, die man dem einen oder anderen beilegt, wird es zum ausschließlichen Gegenstand der Komposition und der Ausführung. So kann man in den Harmonien gewisser Zeiten die Kombinationen verschiedener Stimmen finden, die in ihrer Bewegung das Ganze bildend die Fuge und den künstlichen Kontrapunkt hervorbringen; zu anderen Zeiten neigt sich der Geschmack entschieden dem häufigen Vermischen der gegensätzlichen Tonarten zu, welchem die

pikanten und unerwarteten Auflösungen vieler Akorde, welche allen Kunstprodukten den Stempel der Eigenartigkeit aufdrücken, ihren Ursprung verdanken; oder auch, es wird als Hauptvorzug der Melodie der süße, elegante und graziöse Charakter derselben angenommen; oder endlich, wenn die Gesellschaft in Gährung ist, wird das Dramatische mit seiner ganzen Entwickelung als höchstes Zeitbedürfnis hervortreten.

2) Diese und noch viele andere Modifikationen der Kunst sind ebenso viele Typen der Ereignisse und Gedanken, welche eine Epoche beherrschen und deren Konsequenzen auch die Ideen derjenigen Künstler ergreifen, die unmittelbar in ihrer Sphäre leben. Man glaube ja nicht, daß ich mit dieser Theorie des Einflusses, ja sogar der Beherrschung an die Freiheit des Genies und Talentes rühren will. Das Genie offenbart sich in der fortschreitenden Entwickelung des Zusammenhangs der Thatsachen, mit denen die Umstände es in Berührung bringen, und sein Instinkt, der es in die Ordnung der Dinge ungeahnte Folgerungen knüpfen läßt, ist so bewundernswerth, wie die Kühnheit, mit der es seine Entdeckungen zu verwirklichen weiß. Dieser Instinkt klärt es auch über den Zustand der Erschöpfung thatsächlicher Systeme auf und, wenn sich ihm die Unmöglichkeit einer Fortentwickelung beweist, so werden seine Erfindungsgaben wie mit eiserner Nothwendigkeit auf neue Bahnen gezwängt. Bemerkenswerth ist, wie es fast immer wider sein eigenes Wissen diese Umgestaltungen vollzieht, ohne dabei die Resultate selbst zu bemerken. So hat das Genie zwei Missionen zu erfüllen: 1. die Konsequenzen eines Systemes zu ziehen, 2. in ein neues System überzugehen. Diese eine oder andere Mission wählt es sich nicht selbst: die Umstände führen es dazu. Ich könnte die Wahrheit dieser Behauptung durch die Musikgeschichte belegen, aber hier ist nicht der Ort für derartige Erörterungen; doch schienen mir diese Bemerkungen als Einleitung zum eigentlichen Gegenstande dieses Artikes nothwendig.

3. Das Talent der Ausführung — auch eine Art Genie — ist genau denselben Regeln unterworfen, wie das Talent der Komposition.

Es liefern uns vorstehende Bemerkungen die Erklärung zu allem was sich in der Geschichte des Klaviers und der Klavierspieler zeigt. Alle Künstler, welche sich diesem Instrumente specialistisch zuwandten, sei es als Komponisten oder als Ausführenden, waren der Einwirkung der Verhältnisse, in denen sie lebten, ausgesetzt. Bis zu Sebastian Bach beherrschten die harmonischen Klügeleien des Fugenstils die Instrumentalmusik und namentlich alle für das Klavier geschriebenen Werke. Jede einzelne Hand mußte mindestens zwei ausgeprägte Themen fortführen, welche Nothwendigkeit eine merkwürdige Verrenkung des Fingersatzes zur Folge hatte oder, da die Stimmen sich kreuzten und gleichzeitig in mehreren Themen weiter schritten, die Anwendung eines und desselben Fingers für aufeinanderfolgende Noten mit sich brachte. Der Fingersatz für Ausnahmen wurde nur bei dieser Art Musik angewandt; da man aber keine andere kannte, so kam es, daß die Künstler, obgleich Talente ersten Ranges in ihrer Art darunter waren, zu keinem anderen Mechanismus der Ausführung gelangten und unfähig gewesen wären Werke der gegenwärtigen Schule auszuführen. Als der Charakter der Klaviermusik anfing sich im wesentlichen von der Harmonie ab und der Melodie zuzuwenden, erfuhr der Ausführungsmechanismus eine gründliche Änderung, deren Einzelheiten in Philipp Emanuel Bach's: „die wahre Art das Klavier zu spielen" zu finden sind. Wir erfahren durch diesen berühmten Künstler, der einen thätigen Einfluß auf die ganze Umgestaltung gewann, daß zu seiner Zeit kein klares, positives Gesetz über die freie Bewegung der Finger bestand, ebensowenig wie über den richtigen Fingersatz für die neue Musikart, so wie ihn Clementi später mit einer Überlegenheit geschaffen hat, die sich als Typus einer Schule festsetzte. Die Leichtigkeit, Grazie und Brillanz, welche damals der Klaviermusik eigen war, erlangte eine Ausführungsart, die mit dem Stile der Komposition genau zusammentraf. Der schwache Klang, die dünnen Saiten der alten Klaviere boten armselige Hilfsquellen für das Kolorit der Ausführung. Die Gegensätze des Kräftigen und Zarten konnten nur schwach angedeutet werden. Hieraus erklärt sich die Seltenheit der Nüancen der Musik Clementi's,

Haydn's, Mozart's, Dussek's und anderer Meister dieser Epoche.

Gegen Ende des achtzehnten und am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts wurden in der Konstruktion der Klaviere große Verbesserungen gemacht, namentlich beim sogenannten „großen Piano", dem Flügel, das eine halbe Oktave im Umfang gewann und unter den Händen Erard's und Broadwood's zu großer Vollkommenheit gelangte. Von da an gewinnt die Klaviermusik an Farbe, die Ausführung wird eine kräftigere; aus den weichen und markigen Tönen des Instrumentes entfaltet sich die Möglichkeit des gebundenen Spieles und des ausdrucksvollen Gesanges. Die Pianisten theilten sich bald in zwei Schulen: in die der Bravour und in die des Gesanges. Dussek, Cramer und Field stellten sich an die Spitze der letzteren.

Aus den Wechselwirkungen, welche sich immer aus dem Stile der Komposition, der Konstruktion der Instrumente und den Arten der Ausführungen ergeben, entstand bald eine neue Umwälzung in der Kunst des Klavierspieles. Beethoven, die ganze Macht seines Genies in die Klaviermusik hineintragend, schrieb Werke für dieses Instrument, die ganze Symphonien genannt zu werden verdienen — Werke, welche mit unendlicher Kraft und außerordentlichem Reichthum an Schattirungen vorgeführt werden müssen, wenn sie anders den Effekt hervorbringen sollen, der ihnen eigen ist. Diese Musikgattung, von Hummel adoptirt und nach seinen Fähigkeiten modificirt, erheischte jene großartige Macht des Tones, zu dem dies Instrument nach vielen Versuchen endlich heutigentags gelangt ist. Seinerseits bereicherte sich nun die Schule des brillanten Spieles an den neuen Hilfsquellen und ging in der Erfindung ihrer Läufe bis zur Kühnheit. An der Spitze dieser Schule standen — mit den Unterschieden, welche sich aus der individuellen Organisation ergaben — Kalkbrenner, berühmt durch die Korrektheit und Brillanz seines Spieles, sowie durch die staunenswerthe Geschicklichkeit beider Hände, Moscheles, dessen System einer überraschenden Fingerfertigkeit in H. Herz einen Fortbildner gefunden, der von diesem Systeme später abwich und durch Eleganz und Vollendung des Spiels sich mehr der Schule

des Gesanglichen näherte, aber auch außerdem als tüchtiger Musiker und ausgezeichneter Komponist bekannt war; endlich Chopin, ein junger Künstler seltenen Talentes, der durch die Originalität seiner Kompositionen ebenso fesselt wie durch das Wunderbare seiner Ausführung. Diese Künstler ersten Ranges, in der blendenden Brillanz ihres Talentes einander im Zeitraum von Decennien folgend, haben ein unermeßliches Reich überwundener Schwierigkeiten hinter sich zurückgelassen und ihren Nachfolgern gleichsam eine unübersteigliche Grenze gezogen — da plötzlich erscheinen zwei neue Wunder, die eine neue Epoche musikalischer Umgestaltungen markiren: Thalberg und Liszt! Wer weiß es nicht sogleich, daß ich von diesen beiden Begründern neuer von einander abweichender Schulen sprechen will?

Indem ich Liszt nach Chopin nenne und ihn sogar zum Zeitgenossen Thalberg's mache, scheine ich einen groben Anachronismus zu begehen. Es ist bereits 16—17 Jahre her, daß Liszt bei uns erschienen ist, während Thalberg's Auftreten erst von gestern datirt. Man erlaube mir einige Erklärungen hierüber.

Es war, wenn ich nicht irre, in den Jahren 1821 oder 1822, daß Liszt sich zum ersten Mal in Paris hören ließ; „der kleine Liszt", wie man ihn dazumal und noch lange Zeit nachher nannte. Das arme Kind, dessen frühreife Geschicklichkeit man ausbeutete, holte sich jedesmal den seinem Alter gezollten Tribut der Bewunderung, so oft es dem Publikum gegenüber stand. Es war wirklich ein Wunder, daß seine kindliche Eitelkeit nicht sein Talent untergraben hat, wie es so vielen anderen schon passirt ist. Glücklicherweise war die Liebe zur Kunst ebenso glühend lebendig in ihm, wie der Durst nach Berühmtheit. Zur freien Selbstbestimmung gelangt begriff er sofort, daß er größere Wunder als andere zu verrichten habe, wenn er dem reifen Manne die fabelhaften Erfolge des „Wunderkindes" sichern wolle, und er schreckte vor keiner Arbeit zurück, dieses Ziel zu erreichen. Er sah ein, daß er die ausdauerndsten Studien dem Mechanismus seiner Kunst zu widmen habe, damit ihm keine Schwierigkeit zu einem Aufenthalte würde und damit seine Finger im Stande seien alles, was seine Phantasie ihm vorgaukeln könne, ohne Anstoß wiederzugeben.

Von dieser Zeit an lebte er im Verborgenen; er ließ sich mehrere Jahre hindurch nicht mehr hören und, als er wieder auftauchte, frappirte er die Welt mit der unvergleichlichen Geläufigkeit seiner Finger, die spielend jeder Schwierigkeit spotteten.

Alles, was nur den geringsten Werth in der Pianofortemusik besaß, hatte sich bei ihm, dem zum großen Musiker organisirten Menschen, dem an das Wunder streifenden Schnellleser mit dem glücklichsten Gedächtnisse eingebürgert. Es schien nichts zu fehlen, um ihm den ersten Rang unter den berühmtesten Pianisten einzuräumen. Aber ungeachtet alles Erstaunens, das die Wunder seiner Ausführungsweise hervorriefen, geschah das nicht. Vielleicht, weil Liszt mit seiner glühenden Seele mehr als jeder andere sich zu Übertreibungen aller Art hinreißen ließ. Diese äußerste Fingerfertigkeit, die nur Mittel zum Zweck sein sollte, erschien nur zu oft als Endziel all' seines Strebens. Hieraus erklärt sich, daß, so oft man ihn auch hörte, das Erstaunen den Genuß überwog. Es ist anzunehmen, daß er selbst mit diesem Eindruck, den er hervorgebracht hat, unzufrieden gewesen ist; sein seltenes Erscheinen in der Gesellschaft und vor dem Publikum gaben Zeugnis hiefür. Auch konnte man aus dem häufigen Wechseln seiner Spielweise schließen, wie wenig befriedigt er von ihr war; seine Gedanken schienen noch in ungewissem Dämmern den Charakter zu suchen, den er seinem Talente geben sollte. Da man ihm vorgeworfen, dem Mechanismus seiner Finger zu vielen Spielraum zu gewähren, wollte er Zeugnis von den glühenden Inspirationen ablegen, die in ihm loderten, und über die Werke der berühmtesten Komponisten sah man ihn nun Fantasien erfinden, die den Untergrund nur als leichte Themen nahmen, die nach Belieben geändert werden konnten: der ganze Charakter, das Zeitmaß, ja die melodische und harmonische Konstruktion der Phrasen wurde eine andere.

Doch, gestehen wir es, an diesem Irrthum, in den Liszt eine Zeit lang verfallen, sind vielfach ebenso das Publikum als unvernünftige Freunde schuld. Wie oft habe ich die unwissende Masse diesen Profanationen Beifall zujauchzen hören! Ich wußte, daß Liszt mich in dieser Zeit seiner Künstlerlaufbahn

als Feind betrachtete, weil meine strenge Kritik seine Triumphe trübte. Später erkannte er mein Sprache als die eines wahrhaftigen Freundes. Ohne Schonung sprach er seine Ansicht über sein jugendliches Irren in den Spalten der „Gazette musicale“ aus.

Ich führe hier noch einen weiteren Einfluß an, der Herrn Liszts Talente und Ideen beschränkte. Seine langanhaltende Ungewißheit über die endgiltige Richtung seines Talentes scheint mir in der Anwendung seiner großartigen Fähigkeit die Musik Anderer auszuführen, anstatt Werke, in denen sie zur Geltung gekommen wäre, eigens für sich zu schaffen, ihren Grund zu finden. Der junge Künstler scheint auch endlich begriffen zu haben, daß seine Ausführungsweise so lange zu keinem feststehenden Typus werden kann, bis er eine Musik geschrieben, deren eigentlichsten Inhalt sie bilde. Er zog sich von Paris zurück und schrieb in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum einige Fantasien und Kapricci, die als die Darlegung eines gereiften Talentes betrachtet werden dürfen. Unterdessen hat sich durch ein unerwartetes Ereignis, das Liszt aus seiner Einsamkeit in die Stadt Paris, gegen die er einen Widerwillen gefaßt zu haben schien, zurückführte, im Charakter dieses Talentes eine neue Phase vorbereitet. Hier beginnt der Kampf zweier hochtalentirter junger Männer, deren Richtungen einander durchaus opponirend sind.

Es hatte sich in Frankreich seit einiger Zeit ein unbestimmtes Gerücht über einen wiener Pianisten verbreitet, dessen sehr bedeutendes Talent von allem Bisherigen abwich, ohne daß man genau zu wissen schien, worin der Unterschied bestände. Herr Sigmund Thalberg kam in den letzten Monaten des Jahres 1835 nach Paris und erwies sich sogleich als der von fremden Journalen vorhin erwähnte Pianist. Jedermann erinnert sich des ungeheuren Enthusiasmus, den er bei seinem ersten Erscheinen im Koncert des Konservatoriums hervorgerufen, und wie diese Begeisterung bei jedem neuen Auftreten des Virtuosen sich mehr und mehr steigerte. Das Publikum war vollständig unwissend über das, was Herrn Thalberg von allen anderen Pianisten unterschied, und ich glaube sogar, die wenigsten Künstler geben sich Rechenschaft darüber; aber man

verstand im allgemeinen, daß er anders als alle anderen spielen müsse, da er Effekte hervorbrachte, die man vor ihm noch nie gehört hatte.

Was für eine Größe! welcher Reichthum! Das Instrument wurde unter seinen Händen ein großartiges Orchester, als hätte er über fünf und sechs Hände gleichzeitig zu gebieten! er beherrschte das ganze Klavier wie durch Zauberei, deren Geheimnis man nicht erforschen konnte. Dies war alles, was man wußte. Niemand brachte das Princip heraus, das dem Künstler als Leitfaden diente und ihn die ganze Natur des Pianos gleichsam verändern ließ. Dieses Princip . . hier ist es:

Es bestanden seit langer Zeit Schulen des Klavierspiels: die eine des singenden Stils, die andere — in der Annahme, das Piano sei zu einer Rennbahn der Geläufigkeit und Schnelligkeit in brillanten Läufen bestimmt — des brillanten Stils. Das heißt: der einen mangelte die Kühnheit, der anderen der sanfte Reiz, wenigstens bis zu einem bestimmten Grade, da beide Schulen Meister besitzen, die in verschiedenen Gattungen Hervorragendes geleistet haben. Bemerkenswerth ist hier, daß die Partisanen der gesanglichen Schule dem Instrumente die Möglichkeit des Gesanges nur nach einer ganz bestimmten Manier, die mit dem Vokalgesange wenig Analoges zeigt, zuerkennen. Sie betrachten den gesanglichen Theil nicht als eine Stimme, die über den begleitenden Harmonien dominirend steht, sondern es ist alles gleicherweise stark oder leise gehalten; selbst in den Harmonien werden die Hauptnoten selten oder gar nicht zum Bewußtsein gebracht; denn die Art der Nüancirung ist, wie bereits erwähnt, für beide Hände, ja selbst für alle Finger die gleiche. Nach anderer Seite hin lassen selbst die geschicktesten Pianisten eine gewisse Leere in den Mittellagen ihres Instrumentes, indem sie alle Kraft dem Basse zuweisen und den hohen Tönen die Brillanz der Läufe zuertheilen. Diese Ungeschicklichkeit ist um so ernster zu nehmen, da gerade die Mittellage es ist, die den Tenor und Alt in sich schließt, Stimmen, die im Zusammenklange mit den andern dem Instrumente seinen eigentlichsten Vortheil, die harmonische Fülle, verleihen.

Herr Thalberg hat sich in seiner Kunst nun ersichtlich die Auflösung des Problems vorgeschrieben:

1 in einem einzigen Systeme die Vortheile der gesanglichen und der brillanten Schule zu vereinen, und zwar nicht im Aufeinanderfolgen, wie große Künstler bereits gethan haben, sondern gleichzeitig, so daß mitten unter den brillantesten, schnellsten und leichtesten Läufen eine mächtige gefühlvolle und bezeichnende Melodie erklingt;

2 die tiefen, hohen und mittleren Lagen des Instrumentes durch eine wahrhaft geniale Künstlichkeit so zu verbinden, daß alle zu ihrem Recht im gleichzeitigen Erklingen kommen;

3 den Händen und Fingern absolute Unabhängigkeit in der Ausführung zu gewähren, so daß die Kraft des Klanges nach Belieben geschwächt wird, die feinsten Nüancen in den verschiedensten Themen beider Hände bemerklich hervortreten, jede Hauptnote ihren Accent erhält, ohne die Leichtigkeit oder die Kraft der anderen Finger damit zu beeinträchtigen und ohne die eine Hand von den Obliegenheiten der anderen abhängig zu machen;

4 endlich, aus dem Instrumente eine solche reichhaltige Macht an Tönen herauszuzaubern, daß die Illusion eines Orchesters aufrecht erhalten bleibt und das Interesse bis zum Schlusse durch ein vollständiges Beherrschen der Steigerung immer gefesselt bleibt.

So lautet das Programm, das Herr Thalberg sich zu stellen wagte! Dieses Programm ist einer jener Genieblitze, die in Epochen der Umgestaltungen aufzuleuchten pflegen, und seine Ausführung das Wunder unserer Zeit. Indem ich diese Erklärung niederschreibe, hoffe ich mich keiner Parteilichkeit schuldig zu machen: ich gab einfach die ausführlichere Erklärung der Ursachen des großen Enthusiasmus, der grenzenlosen Begeisterung, die im vorigen und in diesem Jahr ganz Paris beherrschten. Für diejenigen, welche Thalberg hörten, ist mein Lob überflüssig; und alle, die ihn nicht hörten, werden dadurch nur einen unvollkommenen Begriff von seinem Talent erhalten.

Als Thalberg zum ersten Mal in Paris erschien und so ungeheures Aufsehen erregte, war Liszt eben in Genf. Von dem

durch einen anderen Pianisten verursachten Aufsehen in Erstaunen gesetzt, ja, — sagen wir kühn das Wort — belästigt jeder Künstler ersten Ranges erträgt nur ungeduldig seinen Rivalen wollte Liszt sich selbst von dem Wunder überzeugen, das ihm die Journale bis zum Überdrusse vorposaunten. Er eilt nach Paris, aber ein eigenthümlicher Zufall läßt ihn erst den Tag nach Thalberg's Abreise ankommen. Damit die Reise keine verlorene für ihn sei, spielt er in einer Soiree bei Erard. Alle Künstler strömen herbei, um Vergleiche anzustellen, deren Resultat sich dahin ergab: daß Liszt ein wunderbar geschickter Pianist, ja, um mich technisch auszudrücken, in der Ausführung der gegebenen Schwierigkeiten „der Stärkere" der beiden Spieler sei. Man gesteht zu, daß, wenn es sich um die Bildung einer vorzüglichen Schule des Klavierspiels handle, man Thalberg nur Liszt gegenüberstellen könne! Aber, so viel ich weiß, ist es niemand eingefallen eine Parallele zwischen den Talenten der beiden Künstler, deren Wege so grundverschieden von einander sind, daß jeder Vergleich sich aufhebt, zu ziehen.

Herr Thalberg hat eine gewisse Anzahl von Stücken veröffentlicht, die in gewissem Sinne der geschriebene Ausdruck seiner Erfindungen im Kunstfache des Klavierspiels sind, die aber nur eine ganz unvollkommene Idee davon zu geben vermögen, da der Haupteffekt aller dieser Sachen eigentlich im Kopf und in den Fingern des Künstlers sitzt. Herr Liszt überzeugte sich von der Unmöglichkeit einen Kampf einzugehen, ohne vorher ebenfalls sein musikalisches Testament in einer Reihe von Werken, die das System seiner Individualität zum Ausdruck gebracht, niedergelegt zu haben, und bald sah man einige Fantasien erscheinen, deren Menge von Läufen die Verzweiflung jedes Pianisten, der sie einüben wollte, bildet.

Bis hieher ist alles gut. Diese Künstlerkampfe, wo jeder seine Vollkraft und Volthätigkeit einsetzt, sind noch immer zum Vortheile der Kunst ausgefallen. Aber bald nahm die Sache eine andere Wendung. Nicht ohne Erstaunen, sagen wir besser: nicht ohne ein schmerzliches Gefühl sahen wir in No. 2 des vierten Jahrganges der Gazette musicale eine Kritik Liszts über einige Werke

Thalberg's erscheinen. Liszt hatte plötzlich seine Stellung als Rivale des großen Künstlers mit der eines Antagonisten vertauscht. Es ist ihm jedenfalls pikant erschienen in letzter Instanz über denjenigen zu urtheilen, den die Welt zum „Ersten der Pianisten" erhoben hatte, ganz vergessend, daß nichts gemeiner ist als dieses Ausgießen schlechter Laune auf glücklichere Nebenbuhler.

Ohne Zweifel hat sich Herr Liszt Folgendes gesagt: „Was kümmert mich die Meinung der Unwissenden über einen Pianisten und seine Werke? Bin nicht ich es, ich, der es besser als jeder andere weiß und dem das Urtheil über den Künstler und seine Kritiker zusteht?" Dabei vergaß er, daß der weiseste Kritiker ein inkompetenter wird, sobald er an seine eigenen Werke oder an die eines Rivalen geht. Schweigt nicht allemal die Vernunft, sobald die Leidenschaft ihre Stimme erhebt? Das ist eine der unvermeidlichen Schwächen der menschlichen Natur!

Anstatt Liszt von diesen traurigen Beweisen seines Ärgers zurückzuhalten, haben ihn unkluge Freunde vielleicht noch mehr gereizt eine feindliche Stellung einzunehmen. Hätte er einen aufrichtigen Freund bei sich gehabt, so hätte dieser ohne Zweifel zu ihm gesagt:

„Was beginnen Sie, was soll dies Schreiben? Wollen Sie einen Ruhm vernichten, der Ihnen unbeanem ist? Die Worte desjenigen, der Partei in der Sache ist, nützen nichts; man wird in Ihrer Kritik nichts sehen als einen gegen einen Mann, den Sie fürchten, geschleuderten Wurfspieß, man wird vielleicht den Schluß daraus ziehen, daß sein Talent noch größer sei als man annahm, so daß gerade das Gegentheil von dem eintritt, was sie anstreben. Der Ärger läßt sich durch jede Maske, die er vornimmt, hindurch erkennen. Ich bitte Sie: was sollen diese boshaften Bemerkungen bedeuten, von denen Ihr Artikel überfließt — die glückliche Einwirkung der socialen Stellung Thalberg's, sein Titel als Pianist des Kaisers von Österreich, die Kajolerien der großen Welt, der Charlatanismus der Freunde —; sind das nicht alles Beweise Ihrer Verachtung, ja Ihres Hasses gegen ihn? Besser sind am Ende noch Ihre Phrasen wie: „es ist nicht leicht den Erfolg einer Komposition, richtiger gesagt Dekomposition, wie der Girande

fantaisie Opus 22«, zu erklären. Die Ideen fehlen a prima vista so gänzlich, daß man gar nicht in Versuchung geräth solche zu suchen." „Ohnmacht und Monotonie, das ist es, was wir in letzter Instanz in Thalberg's Werken finden" (d. h. was Sie darin finden). — Hierin liegt zum wenigsten keine Bosheit; die verletzte Eigenliebe tritt so scharf an den Tag, daß der Leser dieser Zeilen für den, der sie geschrieben hat, nur Mitleid fühlen kann."

„Gegen den Künstler, der die Ruhe Ihres Schlafes stört, glaubten Sie mit etwas Neuem, Kräftigem und Entscheidendem hervorgetreten zu sein. Aber Sie haben sich geirrt; was Sie hier unternommen haben, hat man genau so zu jeder Zeit gegen diejenigen Männer unternommen, die von Natur aus dazu bestimmt waren mit ihrer Arbeit vollgiltige Reformen im Kunstleben zu vollbringen. Auf diese Weise wurde Monteverde angegriffen, als er mit einem genialen Zuge die ausdrucksvolle Tonalität der modernen Musik schuf; auf diese Weise wurde Gluck von den Pamphleten seiner Epoche verfolgt; auf diese Weise wurden in unseren Tagen Brochüren gegen Rossini gerichtet und im Publikum verbreitet. Und was ist von dem allem übrig geblieben? Der Ruhm dieser großen Künstler neben der Lächerlichkeit aller gegen sie gerichteten Polemik."

„Sie behandeln die Musik Thalberg's mit Mißachtung. Und doch — war es nicht eben diese Musik, die unter den Händen des Komponisten das Publikum zu unerhörtem Jubelrufe hinriß, ein Publikum, nicht aus unwissenden Schwätzern, wie Sie es darzustellen belieben, zusammengesetzt, nein! ein Publikum von unparteiischen und aufgeklärten Künstlern. Sollte man nicht glauben, es habe Ihnen der Schlüssel zur Verkündigung dieser neuen Musik, deren Idee dem Papiere nicht übermittelt werden konnte, gefehlt?"

„In der That, dies ist der Fall; und aufrichtige Freundschaft gebietet mir, es Ihnen offen auszusprechen. Sie sind ein großer Künstler; Ihr Talent geht ins Ungeheure; Ihre Leichtigkeit Schwierigkeiten zu überwinden hat nicht ihres Gleichen, die Ausführungsweise, die Sie durch Andere bereits vorgebildet fanden, haben Sie in diesem Systeme so weit als möglich geführt; aber Sie sind bei

diesem Systeme stehen geblieben. Sie haben es nur in den Einzelheiten modificirt, kein neuer Gedanke hat den Wundern Ihres Spieles den Charakter eigenartiger Schöpfungskraft aufgeprägt! Ich will damit die Möglichkeit nicht absprechen, daß der Tag noch kommen könne, der Ihnen einen erleuchteten Gedanken zu einer neuen Anwendung Ihrer seltenen Begabung brächte; aber bis zu diesem Lichttage ist es dunkel! Sie sind der Schule entsprossen, die sich überlebt hat und der nichts mehr zu thun übrig bleibt; aber der Schöpfer einer neuen Schule sind Sie nicht! Vous êtes l'homme transcendant de l'école qui finit et qui n'a plus rien à faire, mais vous n'êtes pas celui d'une école nouvelle.) **Thalberg ist dieser Mann** — hierin liegt der ganze Unterschied zwischen Euch Beiden."

Meine Prosopopöie ist etwas zu lange ausgefallen, wohl ganz besonders zu lange für Herrn Liszt. Den Worten eines Freundes, den ich bei Abfassung der fatalen Kritik über Thalberg's Werke an seine Seite gewünscht hätte, habe ich nichts weiter beizufügen.

Fetis.

An Herrn Professor Fétis.

[1837.]

Da es dem Herrn Professor Fétis, Direktor des brüsseler Konservatoriums, gefallen hat elf Spalten der »Gazette musicale« in dem ernstlichen Bemühen zu füllen, uns direkt und indirekt zu schlagen, so sehen wir uns gegen unseren Willen in eine Polemik verstrickt, die für Manche höchst störend, für uns höchst unangenehm und viel zu spät für das Publikum erscheint.

Die Dissertation unseres höchst geehrten und gelehrten Antagonisten theilt sich unter dem Titel:

„Die Herren Thalberg und Liszt"

in mehrere besondere Abtheilungen:

1. die Prolegomena — Herr Fétis ruft mit aller Bescheidenheit seine Arbeiten für die »Revue musicale« sowie seine »Concerts historiques« in das Gedächtnis seiner Leser zurück. „Vielleicht", sagt er uns, „sind diese Unternehmungen nicht ohne Früchte geblieben; gar manche Meinungsbekehrung fand durch sie statt; allein es bleibt noch vieles zu thun übrig, um das Vorurtheil bis zur Wurzel auszurotten. Die baldige Veröffentlichung der »Philosophie de la Musique« hat sich der Vollbringung dieser Mission unterzogen" —
2. eine allgemeine Theorie über das zeitweise Übergewicht einzelner Principien der Kunst während der verschiedenen Epochen ihrer Entwickelung —

3. ein Résumé der Geschichte des Klaviers, bei welchem Weber durch seine Abwesenheit und Herr Kalkbrenner „durch die staunenswerthe Geschicklichkeit seiner beiden Hände" glänzt —

4. eine biographische Skizze des „kleinen Liszt", die in ihrer Erfindung sehr bemerkenswerth ist —

5. das Programm der Ausführung und Komposition des Herrn S. Thalberg, welches Herr Fetis ohne Zaudern als „einen jener Genieblitze, die in Epochen der Umgestaltungen aufzuleuchten pflegen" bezeichnet und deren Verwirklichung ihm „das Wunder unserer Zeit" erscheint, kann Herr Fetis kühn die ganze Ehre einstreichen. Die Erfindung wie die Gestaltung dieses „Wunders" gehören ihm ganz allein; Herr Thalberg hat bei denselben nichts zu beanspruchen. Sicherlich hat der berühmte Pianist bis zu diesem Augenblick auch nicht die leiseste Ahnung von dem Problem gehabt, welches der gelehrte Herr Professor ihm stellt und zugleich von ihm lösen läßt —

6. die Forderung eines Widerrufs unseres Artikels über Herrn Thalberg und den Schluß seiner Rede in Form einer Prosopopöie. —

Die verschiedenen Partien dieser gelehrten Abhandlung verknüpfen und verketten sich unter der Mitwirkung einer wunderbaren, den Dienst des antiken Chores vertretenden Persönlichkeit auf das engste. Diese Persönlichkeit, die in unserer Zeit sehr alltäglich geworden ist und die von Herrn Fetis auf das ungenirteste und genialste in seinen ausgezeichneten Artikeln häufig genug reproducirt wird, ist nichts anderes als das „Ich", das unfehlbare und souveraine „Ich".

Pascal's Anathema zum Trotz möchte ich behaupten, daß uns das „Ich" des Herrn Fetis ganz und gar nicht hassenswerth erscheint; es ist vielmehr so anmuthig, süß und geschmeidig, daß man bedauern muß, es von dem gelehrten Professor nicht offen an die Spitze seines letzten Artikels gesetzt zu sehen. Warum diese falsche Bescheidenheit? Warum nicht einfach die Sachen bei ihrem Namen nennen? Ist der normale Titel der gelehrten Analyse nicht ersichtlich

dieser: „Von mir — de moi, à propos — über die Herren Thalberg und Liszt?" Warum den vielen anderen Verdiensten nicht auch noch den der unverkennbaren Aufrichtigkeit beifügen?

Es liegt nicht in meiner Absicht die docirenden Behauptungen des Herrn Professors Wort für Wort zu besprechen; ich werde seine Theorien dahingestellt sein lassen. Doch da er mich so direkt herausgefordert hat, halte ich es für meine Pflicht das Stillschweigen, das ich mir über die verleumdenden und verletzenden Beschuldigungen, deren Gegenstand mein Artikel über die Thalberg'schen Werke wurde, bis jetzt auferlegt habe, zu brechen, indem — ich bitte die Leser der «Gazette musicale» sehr um Entschuldigung — hier noch einmal von diesem so oft bestrittenen, herumgezogenen und zerrissenen Artikel die Rede ist; denn jetzt erst, nach einem viermonatlichen Zeitraum, hat Herr Fetis seine lange Abhandlung komponirt, um jenem endlich jede Autorität abzusprechen.

Huret und Fichet ich entlehne diese komische Parallele dem „Figaro" sind nun von neuem auf den Brettern und Huret wird seiner Manie literarischer Kritikasterei wegen immer noch übel behandelt. Nur daß dieses Mal die Reihenfolge der beiden Namen umgedreht ist, wahrscheinlich um den armen Huret noch mehr zu ärgern; nach Herrn Fetis muß man jetzt nicht mehr Huret und Fichet sagen, sondern Fichet und Huret. Sei es so — kehren wir zu unserer ernsten Besprechung zurück!

Ja gewiß,[1] nicht ohne Erstaunen, sagen wir besser nicht ohne schmerzliches Gefühl sahen wir in No. 17 der «Gazette musicale» den langen Artikel, betitelt: **Die Herren Thalberg und Liszt,** mit dem Namen **Fetis** unterzeichnet, welcher plötzlich seine Stellung als Direktor des Konservatoriums in Brüssel mit der eines heftigen, übel gelaunten Magisters vertauschte. Es ist ihm jedenfalls pikant erschienen in letzter Instanz über zwei Pianisten auf einmal zu urtheilen, dabei ganz vergessend, daß nichts gemeiner ist als

1 Die gesperrt gedruckten Sätze sind dem Artikel des Professor Fetis entnommen. A. [illegible] d. Herausg.

dieses Ausgießen schlechter Laune der Kritiker, deren Eigenliebe überdies noch durch frühere Urtheile gegen undisciplinirte Künstler, die das Unglück haben ihre Prophezeihungen Lügen zu strafen, gefangen liegt.

Ohne Zweifel hat sich Herr Fetis Folgendes gesagt: „Was kümmert mich die Meinung des Unwissenden über einen Pianisten oder die eines Pianisten über einen Pianisten und über seine Werke. Bin nicht ich es, ich, der Gründer der »Revue musicale«, ich, Veranstalter der »Concerts historiques« etc. etc., dem das Urtheil über die beiden Künstler und ihre Kritiker zusteht?" Dabei vergaß er, daß das eminenteste Wissen den weisesten Kritiker von einer vertiefenden und eingehenden Prüfung der Sache, die er entscheiden will, nicht dispensirt.

Ich glaube als ganz bestimmt konstatiren zu können, daß Herr Fetis, welcher mich wohl seit zwei Jahren nicht mehr als Pianist gehört hat, sich niemals die Mühe gab weder Thalberg's Werke, noch die, welche er mein musikalisches Testament genannt, ernstlich zu untersuchen. In Wahrheit, der Chef der Kapelle Sr. Majestät des Königs der Belgier hat ernstere und wichtigere Beschäftigungen als diese, und eine solche Ehre gebührt weder diesen noch jenen Werken — was würde es auch nützen den Professor zu spielen, namentlich wenn man anstatt begründeter Urtheile und Meinungen nur verwirrte Erinnerungen und unbestimmte Eindrücke hat?[1] Schweigt nicht allemal die Vernunft, sobald die Leidenschaft a priori doktrinär die Stimme erhebt? Das ist eine der unvermeidlichen Schwächen der menschlichen Natur.

Anstatt Herrn Fetis in dieser Manifestation seines unfehlbaren Ich's zurückzuhalten, haben ihn unvorsichtige Freunde noch mehr zu dieser supremen Stellung gereizt. Hätte er einen aufrichtigen Freund bei sich gehabt, so würde dieser ohne Zweifel zu ihm gesagt haben:

---

1. Man vergleiche den Artikel des Herrn Fetis »Le Temps« über das erste Konzert Thalberg's: „Ich glaube zu träumen" ꝛc. ꝛc. ꝛc.

„Was thun Sie? und was soll dieses Schreiben? Sie wollen endgiltig eine Frage entscheiden, deren wesentlichste Bedingungen Sie ignoriren. Aber, wie Sie sagen: die Worte desjenigen, der Partei in der Sache ist, haben keinen Kredit. Man wird in Ihrer langen Abhandlung nur die hohle, pedantische Formel Ihrer vorjährigen Artikel über Herrn Thalberg sehen, sowie die Fortsetzung Ihrer Feindseligkeiten gegen Herrn Liszt, der die Vermessenheit besaß Ihrer Entscheidung zu widersprechen und sich offen über den Charlatanismus gewisser Effekte, die Sie zu bewundern die Güte hatten, zu moquiren."

„Die Erregung", sagen Sie, „verbirgt sich nie so gut, daß sie nicht zu erkennen wäre, mag sie eine Maske vornehmen, welche sie wolle; aber sind Sie sicher, daß Sie selbst in dieser Debatte keine Erregung empfinden? Und, obwohl es schwerlich der Fall ist, diesen Punkt zugegeben: glauben Sie in der That der geborene Richter von zwei Künstlern zu sein, deren Talent, Studien, Tendenzen und Werke Sie nur sehr oberflächlich kennen? Ich bitte Sie: was ist dieses wunderbare Programm, das Sie zum Gebrauche des Herrn Thalberg erfunden haben, anderes als ein beredtes Zeugniß Ihrer großen Unwissenheit betreffs aller während mehr als der letzten zehn Jahre veröffentlichten und ausgeführten Klaviermusik?"[1]

---

1. Aus Furcht, unsere Leser möchten dieses merkwürdige Programm aus dem Gedächtnis verloren haben, setze ich es vollständig hieher. Es lautet: „Herr Thalberg, der sich vorgenommen hat in der Kunst des Klavierspiels zu erfinden, hat sich ersichtlich das Problem zu lösen gesetzt:

1. in einem einzigen System welchem System? die Vortheile zweier Schulen, der singenden und der brillanten, zu vereinigen welche sind diese Schulen? wer sind ihre Repräsentanten? und nicht sie abwechselnd, wie es die berühmtesten Künstler welche? gethan haben, sondern gleichzeitig in der Art erklingen zu lassen, daß mitten durch die schwierigsten und schnellsten Läufe eine gefühlvolle, mächtige und bezeichnende Melodie ertönt; sein Gesinnek scheint uns dieses Problem vollständig gelöst;

2. durch geniale Künste und eine seltene Vollkommenheit des Mechanismus die äußersten Lagen des Instrumentes mit denen der Mitte zu vereinigen, also gleichzeitig das ganze Klavier zu beherrschen, ein Ideal, sein langer Zeit gelöstes Problem;

„Glauben Sie denn wirklich, daß es möglich sei alle Ihre 1., 2., 3., 4. und 5. ernsthaft zu nehmen? Ist nicht zu befürchten, daß Herr Thalberg der erste sein wird, der über sie lacht? Größeren Werth haben die Phrasen, in denen Sie nach mehreren Citaten aussprechen, daß der Leser dieser Zeilen für den, der sie geschrieben hat, voll Mitleid sein dürfte, denn sie haben zum wenigsten den Vortheil durch geschriebene Argumente nicht widerlegt werden zu müssen. Sie glauben etwas Starkes und Entscheidendes zu thun; aber in dieser Beziehung ist Ihr Irrthum sehr groß. Im Ungestüm Ihres Eifers wagen Sie von Brochüren zu sprechen, die gegen Rossini ins Publikum geschleudert worden sind; ist das eine Vergeßlichkeit oder eine ehrenhafte Abbitte des ehemaligen Direktors der »Revue musicale«? Weiterhin appelliren Sie, anstatt einfach durch Analysen zu beweisen, daß die Kompositionen des Herrn Thalberg herrlich und unvergleichlich in ihren Schönheiten sind, an die Begeisterung, die sie hervorgerufen haben, und vergaßen ohne Zweifel dabei, daß die Menge ebenso bereit ist Profanationen aufzunehmen als sie, was Sie weiter unten so richtig sagten, geneigt ist dieses Jahr dieselben Werke fallen zu lassen, die sie im vorigen Jahr bewunderte, und daß unter anderem die Fantasie Opus 22, welche den von Ihnen bekämpften Artikel hervorgerufen, vom Komponisten im Konservatorium vorgetragen nicht den mindesten Erfolg gefunden hat.

3. den Händen und den Fingern eine absolute Unabhängigkeit in der Unmittelbarkeit zu geben, um nach Belieben die Stärke des Tones zu modificiren und durch feine Nüancen die verschiedenen Zeichnungen, die jede Hand ausführt, verständlich zu machen, jeder Hauptnote den von ihr geforderten Accent zu geben, ohne der Kraft oder der Leichtigkeit der anderen Finger zu schaden und ohne eine Hand der anderen in ihren Verpflichtungen zu unterwerfen (dieser Paragraph ist ein Extrakt der Methode des Herrn Kalkbrenner);

4. endlich: im Instrument eine Macht empfänglichen Klanges zu finden, um nach Belieben die Illusion eines vollständigen Orchesters schaffen zu können, und dessen Weiterschreiten so zu zügeln, daß das Interesse unaufhörlich bis zum Schlusse wächst. Amen.)

So ist das Programm, das Herr Thalberg zu machen wagte, wir stimmen damit überein. — ein Wunder unserer Zeit.

Endlich — welche Zerstreuung lassen Sie sich in Ihrer Schlußfolgerung zu Schulden kommen! Den Herrn Thalberg als „Repräsentanten einer neuen Schule" hinstellen! Offenbar die Schule der Arpeggien und der Daumen-Passagen! Wer wird zugeben, daß dieses eine „Schule" sei und vor allem eine „neue Schule"? Es sind vor der Zeit des Herrn Thalberg Arpeggien und Daumen-Passagen gemacht worden und es werden nach Herrn Thalberg ebenfalls noch welche gemacht werden. Wenn Sie durchaus eine Parallele mit Antithesen zum Schluß brauchen wollten, warum sagten Sie nicht kategorisch: „Thalberg ist das Resumé aller Vollkommenheiten, das schöne Ideal außerhalb und über jeder Kritik. Lißzt im Gegensatz ist die Unordnung, die Verzerrung, der phantastische Ausdruck ꝛc." Hier haben Sie abgerundete Schlüsse und gut gezeichnete Unterschiede. Aber so, auf diese Art, wie Sie verfahren — befürchten Sie denn nicht, daß niemand genau weiß, was das ist, diese „Schule, die aufhört, und jene, welche beginnt"? daß in Folge dessen niemand den Sinn Ihres Orakels verstehen und daß es — wie alle Orakel — in allen Punkten unverstehbar bleiben wird?

Das findet in diesem Falle wirklich statt und hier legt mir die Freundschaft die Pflicht auf aufrichtig mit Ihnen zu sprechen: Sie sind ein großer Professor. Ihre Talente sind immens und die Dienste, die Sie der Kunst geleistet haben, sind unbestreitbar; nichtsdestoweniger — so umfassend auch Ihr Wissen erscheint, so ist es nicht universell, nicht encyklopädisch genug, um ohne Examen in letzter Instanz alle Specialfragen der Ausführung und der Komposition zu beurtheilen. Es ist kein Zweifel, daß, wenn Sie sich die Mühe geben würden geduldig die Sachen zu studiren, die zu zerreißen Ihnen beim ersten Betrachten am natürlichsten erscheinen will, Sie fähig wären zu gerechten und positiven Schlüssen zu gelangen, was jetzt noch nicht der Fall ist. Sie sind — ich wiederhole es — ein gelehrter Professor, aber Ihr Artikel sündigt durch seine Grundlage, Ihre Schlüsse schließen nicht und Ihre Behauptungen bleiben ohne Werth.

Mir scheint, daß meine Prosopopöie sehr lang geworden ist, besonders für Herrn Fetis; ich werde darum nur noch einige Zeilen den Worten des Freundes, von dem ich wünsche, daß er ihn in dem Moment zur Seite gehabt hätte, als er von einer ärgerlichen Phantasie getrieben seinen ärgerlichen Artikel verfaßte, hinzufügen."

Eigenthümlich genug! Während aller dieser Erhebungen der Indignation und des Zornes, während dieses Kreuzfeuers von Apostrophen und bemitleidenswerthen, von einem armen Artikel der Kritik hervorgerufenen Verleumdungen hat sich nicht eine Stimme erhoben, um laut und fest zu sagen: Die Werke, die Sie als schlecht erklären, sind ausgezeichnet; was Sie für monoton und ohnmächtig halten, ist voll Wahrheit und Leben. Ferne hievon stimmt man im allgemeinen dahin überein, daß die Kompositionen des Herrn Thalberg und mein Artikel bezog sich nur auf diesen Punkt schwach sind, ohne Zusammenhang, ohne Folge und ohne Plan; seine Freunde selbst haben drucken lassen, daß er als Komponist keine großen Ansprüche machen konne, und das Publikum schließlich hat gegen diese bescheidene Ansicht nicht protestirt. Von drei in seinen Konzerten von ihm vorgetragenen Stücken — die dritte Fantasie, die „Fantasie über englische Weisen" und die über „Moïse" — haben zwei vollkommen fiasco gemacht und das dritte, die „Moïse-Fantasie", hat sich nur Dank der mächtigen Melodien Rossini's, auf denen es eingehüllt von Arpeggien wie in einem Netzwerk ruhte, über den Wassern erhalten.

Aber, was man nicht zugeben will und gegen was man mit Heftigkeit protestirt, das ist das persönliche Recht, mit dem ich mir erlaubt habe meine Ansicht ohne Rücksicht und ohne Rückhalt drucken zu lassen. „Sie sind Pianist", sagt man mir von allen Seiten, „also dürfen Sie keinen anderen Pianisten beurtheilen; Sie verfertigen selbst Klavierstücke, die uns nicht gefallen, also dürfen Sie die Anderer nicht schlecht finden!"

Welche tiefe und erhabene Logik! Und welche großartigen, mich mit Verwirrung erfüllenden Schlüsse ergeben sich hieraus! Aus ihnen

geht hervor, daß mein sich seit der Gründung der »Gazette musicale« unter der Zahl der Redakteure befindender Name nur als Special-Kritiker der Fantasien für Flageolet oder für Cornet a piston Geltung hat, und daß ich mich eigentlich nur mit den Harmonien der Pauke und der Vervollkommnung der Wirbel der Kontrabässe zu beschäftigen habe. Was? während der erste beste Schulfuchs ungestraft in seinem Feuilleton über alle Komponisten und Ausführenden der Jetztzeit und der Vergangenheit entscheiden dürfte, hätten mir achtzehn Jahre des Studiums noch nicht das Recht erworben meine Meinung über gute oder schlechte Klavierstücke auszusprechen?! Doch wäre es so: wer hätte dann das Recht zu sprechen oder zu schreiben? Alle Redakteure, alle Künstler der »Revues musicales« in Frankreich, England und Deutschland würden gezwungen sein ihre Demission einzureichen. Herr Fétis dürfte sich keine drei Zeilen mehr über irgend ein dramatisches Werk zu schreiben erlauben: denn er ist Autor der »Vieille« und des »Mannequin de Bergamo«; es müßte ihm auch das Recht genommen werden sich mit Abhandlungen über Harmonie und Komposition zu befassen; Berlioz — er würde schwerlich mehr Symphonien kritisiren dürfen: denn er hat zwei höchst ausgezeichnete Symphonien geschaffen! Und, den Kreis dieser Logik erweiternd, müssen wir unwiderleglich feststellen, daß weder die Herren Chateaubriand, V. Hugo, Sainte Beuve, Janin, noch irgend einer der hervorragendsten Schriftsteller der Jetztzeit das Recht hat zu sagen: „dieses Buch scheint uns gut oder schlecht aus diesem oder jenem Grunde"; denn sie haben das Unglück gehabt selbst Bücher zu schreiben: ergo haben sie kein Recht die Bücher Anderer gut oder schlecht zu finden!

Die wissenschaftlichen Sammlungen und politischen Journale werden ebenfalls dem Verhängnis der Acht nicht entgehen können; denn sie werden ausschließlich unter der Mitwirkung von Gelehrten und Politikern veröffentlicht. Weder Herr Arago, welcher astronomische Bücher schreibt, hat erwiesenermaßen mehr das Recht sich über die vorgeblichen Entdeckungen Herschel's zu moquiren noch Herr Berryer den Eifer des Centrums zu haranguiren. Wer heutzutage

einen berühmten Namen hat, sei er Poet, Schriftsteller, Gelehrter, Politiker — sie alle haben Kritik geübt. Um auf diese Weise konsequent vorzugehen, müßte man einen allgemeinen Proceß gegen alle zeitgenössischen Notabilitäten anstrengen.

„Aber", sagt man, „nach einem allgemein gültigen Satz hat ein Mann, der eine Specialität vollkommen beherrscht, das Recht über diese Specialität zu sprechen." Ja, nur bleibt ihm immer der große, ihm von allen Seiten entgegengebrachte Vorwurf: die Eifersucht . . . . . der Neid. — Ja, es ist wahr, dieser dumme, odiöse Vorwurf ist mir entgegengeschleudert worden und — ich gestehe es — so sehr ich auch auf ihn vorbereitet war, so hat er mein Herz doch auf das tiefste verletzt. Weder langjährige und ehrenvolle Freundschaft mit mehreren eminenten Künstlern noch die energischen Proteste meiner Freunde: — nichts hat mich vor dem Vorwurf behüten können Herrn Thalberg, dessen loyaler Charakter nie bestritten worden ist . . . zu beneiden! So bin ich denn ein eifersüchtiger Mensch und auf Herrn Thalberg neidisch, das ist eine abgemachte Sache und es wäre unmöglich, daß es sich anders verhielte.

Aber nach allem — was thut es auch? Vielleicht ist es heutzutage nicht nutzlos, daß Manche abwechselnd durch das Lächerliche und die Verleumdung erwogen werden. Solche Proben stärken die Starken, lehren den Schwachen Entsagung und tödten schließlich nur solche, die kein Recht haben zu leben.

Im Grunde genommen gleicht dieses alles dem Titel der Komödie von Shakespeare: Much ado about nothing. Die eigentliche Frage, die einzige, auf die es hier ankommt, ist nichts als ein Beitrag zu der Frage der Kritik durch die Künstler, mit anderen Worten: des Eintretens der Fachmänner für die in ihr Fach einschlagenden Fragen. Die ausführliche Behandlung dieses Themas verschiebe ich auf einen günstigeren Moment; jetzt könnte sie zu weit führen und die Veranlassung zu neuer Polemik geben: denn ohne Zweifel, wenn einerseits die Künstler die Kritik inkompetenter und außerhalb ihrer Theorie und Praxis stehender Männer für ohnmächtig erklären, so hat andererseits die Kritik von

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

kompetenten Männern in den Augen gewisser Leute keinen anderen Hebel als den des Neides. Aber ich wiederhole es: was thut es auch?

Was man auch sagen und was man auch thun möge: die Ideen streben unaufhaltsam ihrem richtigen Punkte zu, die Dinge verändern und berichtigen sich ohne Unterlaß und die Wahrheit wird ihre Gläubigen und ihre Kämpfer nicht im Stiche lassen.

Robert Schumann's Klavierkompositionen

Opus 5, 11, 14.

Für die Werke der Kunst giebt es drei verschiedene Wege, drei sich gewissermaßen widersprechende, aber den drei Begriffen: Aufsehen, Verbreitung, Dauer gleichbedeutende Geschicke, aus deren Verbindung die vollständig berühmten hervorgehen. Es giebt Kunstwerke, denen die Popularität gleichsam entgegenkommt, die von ihr in ihrem Aufblühen geschützt, von ihr mit den lebhaftesten Tinten gefärbt werden. Aber ähnlich den Blumen des April, die der Morgen erschließt und der kalte Nordwind am Abend entblättert, sinken und sterben diese zu sehr geliebkosten Werke bei der ersten Rückkehr des Gerechtigkeitsgefühls einer nachfolgenden Generation dahin. Es giebt andere, welche von Dunkelheit lange umhüllt sind und deren verschleierte Schönheiten sich nur dem aufmerksamen, sie mit Liebe und Ausdauer suchenden Auge entdecken, während die rasch dahineilende Menge zerstreut an ihnen vorübergeht. Andere wieder, glückliche und auserkorene Werke, gewinnen sogleich die Sympathie der Menge und die Bewunderung der Richter. Diesen gegenüber erweist sich die Kritik fast unnütz; denn es ist überflüssig allgemein empfundene Schönheiten mit Pedanterie herzuzählen und nahezu verletzend Flecken nachzuweisen zu

sehen, die ja schließlich nichts anderes sind als die von dem Menschenwerk unzertrennlichen Unvollkommenheiten.

Die musikalischen Kompositionen, die uns hier beschäftigen, gehören zur zweiten Kategorie. Uns scheint, als dürften sie kaum zu einem Erfolg bei der Menge gelangen. Dagegen aber wird jede höhere Intelligenz auf den ersten Blick ihre seltenen Schönheiten, sowie ihren hervorragenden Werth erkennen. Ohne weiter bei der Frage zu verweilen: ob Herr Schumann zu der neuen oder zu der alten Schule gehöre, ob zu der Schule, die anfängt zu sein oder zu derjenigen, die nichts mehr zu thun hat,[1]) ohne zu prätendiren seine künstlerische Bedeutung klassificiren und numeriren zu wollen, wie man Arten und Individuen eines Naturalien-Kabinets klassificirt und numerirt, werden wir einfach aussprechen: daß angesichts der Komponisten, welche Anspruch machen solche zu sein und von denen es wimmelt, dem Autor dieser von uns hier versuchsweise in aller Kürze analysirten Werke ein besonderer Platz gebührt.

Nur wenigen Männern können wir die Ehre zuerkennen, sie als „Begründer von Schulen", als „Erfinder von Systemen" anzusehen, und wir finden, daß heutzutage ein bedauernswerther Mißbrauch mit großen Worten und großen Phrasen gegenüber kleinen Dingen und kleinen Leuten getrieben wird. Also, ohne Herrn Schumann ein „Erfindungsdekret", welches er sicherlich am ersten zurückweisen würde, zu schreiben, empfehlen wir die Werke des jungen Pianisten, in denen wir von allen in jüngster Zeit uns bekannt gewordenen Kompositionen — die Musik Chopin's ausgenommen — die meiste Individualität, die meiste Neuheit und das meiste musikalische Wissen bemerken, der besonderen Aufmerksamkeit der Musiker. Wir hoffen, daß die bevorstehende Veröffentlichung des zweiten Heftes der „Etuden" von Chopin uns bald Gelegenheit geben wird Schumanns sämmtliche Werke im Vergleich mit denen

[1]) Zu diesem Aufsatz fügt noch die Thalberg-Polemik, in welche Liszt verwickelt war, nach. Die hier gesperrt gedruckten Sentenzen sind dem Aufsatze „Die Herren Thalberg und Liszt" von Fetis entnommene Ausdrücke, mit denen er letzteren traktirt.
Anmerk. d. Herausg.

Chopin's prüfen und die bemerkenswerthen Fortschritte nachweisen zu können, die er das Klavier machen ließ.

Gegenwärtig werden uns nur folgende seiner Werke — die einzigen, die wir uns bis jetzt verschaffen konnten — beschäftigen: das Impromptu über eine Romanze von Klara Wieck Opus 5, die Sonate Opus 11, das Konzert ohne Orchester Opus 14.

Jean Jacques sagte von sich, daß er vortreffliche Impromptus »à l'oisir« schreibe. Das von Robert Schumann gehört auch zu denen, welche man nur sehr à l'oisir machen kann. Es schäumt förmlich über von rhythmisch und melodisch neuen Kombinationen; man betrachte nur die Seiten 4, 8, 9, 10 und 19! Das **Impromptu** läßt sich im allgemeinen und bis zu einem gewissen Grade zu der Familie der Beethoven'schen Esdur-Variationen über ein Thema der Symphonie „Eroica" zählen, sowie zu seinen dreiunddreißig Variationen über ein Thema von Diabelli, einem Werk, welches seinen Vorgänger in den dreiunddreißig Variationen in G von Johann Sebastian Bach findet. Dieses letztere Werk Beethoven's würde in unserer Zeit ebenfalls schwerlich populär werden. Es entstand durch eine Laune des genialen Mannes, dem sein Verleger Diabelli eines Tages ein Thema mit der Bitte präsentirte, doch auch eine Variation denen von Herz, Czerny, Pixis und anderen Berühmtheiten der Zeit, die ihn soeben mit solchen versehen hatten, beizufügen.

Bekanntlich war jedoch Beethoven keineswegs von zuvorkommender Art und die Rauheit seiner Formen wurde schlecht von der ihr zu Grunde liegenden inneren Schroffheit verdeckt. Indem er Diabelli, der von dem ihm zugeschleuderten Blick schon ganz zaghaft geworden war, das Heft aus den Händen riß, schrie er ihm zu: „Was? — Sie denken nicht daran! — Sie können nicht glauben, daß ich meinen Namen zu den Namen dieser Schmierer setzen werde!" und wandte ihm den Rücken. Einige Tage später wurde die Ladenthüre des Musikalienverlegers ungestüm aufgerissen, eine magere Hand warf ein starkes Manuskript auf das Pult, und Beethoven's Stimme erscholl noch polternder als einige Tage vordem:

„Sie haben eine Variation von mir verlangt: hier sind dreiunddreißig! aber laßt mich um Gotteswillen von heute an in Ruhe!“ [1])

Der Titel der **Sonate** Opus 11 von Schumann ist in ein Geheimnis gehüllt, das möglicherweise in Frankreich, wo man poetische Dinge mit excentrischen vermengt und gleich diesen verwirft, als affektirt erscheinen dürfte. Doch in Deutschland ist dem nicht so. Das Publikum läßt sich von den Phantasien des Künstlers nicht abschrecken; es weiß, daß man den schaffenden Künstler nicht quälen darf, daß, wenn das Werk schön ist, man das Gefühl oder die Laune, welche es eingegeben hat, respektiren muß. Der Eingang dieser Sonate ist von einer einfachen, traurigen Feierlichkeit. Wäre der Vergleich nicht vielleicht zu hoch gegriffen, so möchten wir sagen: er gleiche jenen Pronaonen, die den Griechen entlehnt von den ersten christlichen Architekten den Basiliken vorgebaut wurden und die den Eintritt in den Tempel vorbereiteten, wie die Betrachtung das Gebet.

Das folgende erste Allegro ist in einem kräftigen Stile geschrieben; die Logik der Ideen ist eine festgeschlossene, unbeugsame. Diese Eigenschaften sind eigentlich der die Werke Schumann's auszeichnende Stempel; fügen wir noch hinzu, daß sie die Originalität nicht ausschließen, sondern sie in verschiedener Weise herausfordern und zu hervortretendem Relief treiben. Die Arie auf Seite 14 und 15 ist eines der vollendetsten Stücke, die wir kennen. Obgleich es der Autor am Rande mit »Senza passione« bezeichnet hat, so ist doch sein Charakter voll leidenschaftlichster Hingabe, die sich allerdings mehr verräth als ausbricht; aber sie ist wahr, tief, das

1) Der Verleger Diabelli findet so eben in Paris einen Nachahmer, Madame la Princesse Belgiojoso, welche die Neugierde des musiktreibenden Publikums für ihre hilfsbedürftigen Kompatrioten zu benutzen wünscht, hat an sechs Komponisten, von denen fünf gerechter Weise berühmt sind — der Thema-Komponist Bellini, Chopin, Czerny, Herz und Thalberg —, das Verlangen gestellt über ein Thema von Bellini Variationen zu schreiben. Im Interesse der Kunst bedauernd, daß kein wilder Beethoven eine abschlägige Antwort gegeben, sind wir überzeugt, daß die ungewohnte Vereinigung so vieler berühmter Namen dieser musikalischen »marqueterie« den gewünschten Erfolg sichern wird.

Innerste ergreifend. Noch haben wir zu bemerken, daß sich die Musik Schumann's mehr an sinnende Gemüther und ernstgestimmte Geister wendet, welche nicht auf der Oberfläche umherreiben, sondern es verstehen in die Tiefen zu tauchen, um dort die verborgene Perle zu suchen. Je mehr man in Schumann's Ideen eindringt, desto mehr Kraft und Leben entdeckt man in ihnen; je mehr man sie studirt, desto mehr ist man von dem Reichthum und der Fruchtbarkeit überrascht, die uns vordem entschlüpften.

Das Scherzo ist hinsichtlich des Rhythmus und der harmonischen Effekte außerordentlich bemerkenswerth. Der Gesang in A Seite 16, Zeile 3 und 4 ist hinreißend.

Das Intermezzo in D, ein Lento a la Burlo Seite 18, gefolgt von einem Recitativ für die linke Hand, überrascht und setzt in Erstaunen: einem an und für sich gewöhnlichen und trivialen Gedanken ist durch die Anlage der vorhergehenden Partien ein neuer Sinn gegeben — ein Kunststück der Kunst, dessen Geheimnis sich nur denen erschließt, welche sich durch unermüdliches Arbeiten eine derartige Formengewandtheit angeeignet haben. Doch wünschten wir, daß der köstliche Gesang in A nicht schon nach einem einmaligen Auftauchen ohne Wiederholung verschwände.

Dem eben Gesagten gegenüber möchten wir bemerken, daß es ein Irrthum ist die Wiederholung als Armuth anzusehen. Vom Standpunkte des Publikums aus ist sie zum Verständnisse des Gedankens unentbehrlich, vom Standpunkte der Kunst aus ist sie fast identisch mit den Forderungen der Klarheit, der Anordnung und der Wirkung. Beethoven, dem man sicherlich weder schöpferische Fähigkeit noch Ideenreichthum absprechen wird, ist einer der Komponisten, welche dieses Mittel am meisten angewendet haben. Die Scherzi der Trios in B und in Es, das Scherzo der Symphonie in A sind drei Mal vollständig wiederholt.

Das Finale der Sonate Schumann's ist von großer Originalität. Nichtsdestoweniger und trotzdem die Logik in der Entwickelung der Hauptidee nicht fehlt und der Schluß von hinreißender Wärme ist, wird die allgemeine Wirkung dieses Satzes oft unterbrochen und gestört. Vielleicht ist es die Länge der Entwicke-

lung, die eine gewisse Unsicherheit über das Ganze breitet. Vielleicht auch, daß es nothwendig gewesen wäre den poetischen Gedanken besonders anzugeben. Für das Verständnis aller Einzelheiten ist nach unserer Ansicht der ausschließlich musikalische Gedanke, so vollständig er an sich ist, nicht ausreichend.

Hier tritt uns die große Frage bezüglich der dichterischen und malerischen, der „pittoresken" Musik, ob mit oder ohne Programm entgegen — eine Frage, die, obgleich oft angeregt, dennoch selten mit Hingabe und Scharfsinn behandelt worden ist. Man wollte voraussetzen, daß die sogenannte malerische Musik oder »la musique pittoresque« die Prätension habe mit dem Pinsel rivalisiren zu wollen, daß sie erstrebe den Anblick der Wälder, das Rinnen des Wiesenbächleins zu malen wie der Maler.

So etwas heißt das Absurde voraussetzen.

Es ist ersichtlich, daß Dinge, die nur objektiv der äußeren Wahrnehmung angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen und daß der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operirende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektiviren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: haben sie dann etwa nicht eine eigenthümliche Verwandtschaft mit der Musik? und würde diese nicht im Stande sein sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen? Wenn die Nachahmung der Wachtel und des Kuckucks in der Pastoral-Symphonie von einer strengen Kritik wie eine Kinderei taxirt wird: soll man daraus schließen, daß Beethoven ein Unrecht begangen habe der Seele Eindrücke zu geben, wie sie ein lachendes Landleben, eine schöne Landschaft, ein durch Gewitterturm gestörtes ländliches Fest hervorzubringen vermögen? Zaubert nicht Berlioz in seiner „Harold-Symphonie" dem Geiste wundervolle Bergscenen, sowie das zur Andacht stimmende und sich plötzlich in Bergesklüfte verlierende Abendgeläute vor? Was die Musik als eine dichterische Kunst betrifft, glaubt man denn wirklich, daß sie, um menschliche Leidenschaften wie Liebe,

Verweiflung, Zorn auszudrücken, von den albernen Schlußwiederholungen der Romanzen und deklamatorischer Texte unzertrennlich sei? Doch dieses Thema, das mehrfache Beziehung zu dem berühmten Streite zwischen den Klassikern und den Romantikern in sich trägt — einem Streite, bei dem es noch nicht einmal zu einer genauen Begrenzung des gegenseitigen Kampfgebietes gekommen ist —, hier zu entwickeln würde uns zu weit von unserer Aufgabe entfernen. Überdies hat unser Freund Berlioz diese Frage bereits in der Gazette musicale behandelt, und das, was er so richtig über diesen Gegenstand sagt, könnten wir allerdings mit geringerer Autorität als die seine hier nur wiederholen. — Wiederholen wir es aber dennoch und zwar zur vollkommenen Beruhigung der Herren Feuilletonisten!

„Niemand", sagt Berlioz, „denkt daran aus der Musik etwas so Lächerliches machen zu wollen als diejenigen, welche sie „pittoresk" genannt haben. Aber das, was man denkt, was alle großen Geister von jeher gedacht haben und immer denken werden, ist die Musik mehr und mehr mit Poesie zu durchdringen und sie zum Organe jener Seelenthätigkeiten zu machen, die — wenn anders wir allen denen Glauben schenken wollen, welche mit aller Kraft geliebt, gelitten und empfunden haben — der Analyse unzugänglich sind und sich dem beschränkten und endlichen Ausdruck der menschlichen Sprachen entziehen." —

Was Schumanns „**Koncert ohne Orchester**" anbetrifft, so erlauben wir uns eine kleine Chikane. Der Titel nämlich scheint uns insofern unlogisch, als „Koncert" streng genommen eine Vereinigung koncertirender Instrumente bedeutet; ein Koncert ohne Orchester wäre demnach ohngefähr dasselbe, wie eine „Gruppe einer einzigen Figur".

Von alten Zeiten her ist der Titel „Koncert" ausschließlich immer nur den Stücken beigelegt worden, die zum öffentlichen Vortrage bestimmt waren und in Folge dessen gewisse Effekte, für welche Herr Schumann nicht eingenommen zu sein scheint, bedingen. Die äußere Erscheinung seines Stückes, der fortwährende Ernst seines Stils lassen es mehr der Gattung der „Sonate" als der Gattung des „Koncertes" angehörend erkennen. Indem wir diesen Unterschied

feststellen, wollen wir durchaus nicht gesagt haben, daß wir jeder dieser Kompositionsgattungen einen bestimmten und unveränderlichen Zuschnitt beilegen wollen. Früher allerdings mußte ein Koncert sich stets aus drei Sätzen zusammensetzen: aus dem ersten Satz mit drei von Tutti unterbrochenen Soli, einem zweiten: dem Adagio und dann: dem Rondo. Field setzte in seinem letzten Koncert das Adagio an Stelle des zweiten Solos; Moscheles in seinem »Concert fantastique« hat die drei Sätze zu einem einzigen vereint. Weber zuerst, dann Mendelssohn ohne von dem zweiten Koncert von H. Herz zu sprechen hatten schon eine ähnliche Form versucht: die Freiheit bringt von allen Seiten eine Erweiterung und eine größere Mannigfaltigkeit in die Form, was sicherlich als ein Fortschritt zu erachten ist. Kehren wir jedoch zu unserem Ausgangspunkt zurück!

Wie in der Literatur, werden sich in der Musik zwei große Abtheilungen unterscheiden lassen: eine, welcher diejenigen geschriebenen und komponirten Sachen zufallen, welche für öffentliche Auf- und Vorführungen bestimmt sind, das heißt: Sachen von allgemein verständlichem und brillantem Ausdruck und breiter Anlage; und eine andere, welcher innige in einsamer Begeisterung empfangene Werke, bei denen die Phantasie vorherrscht und die ihrer Natur nach nur von einer kleinen Anzahl geschätzt werden können, zuertheilt werden. Zu dieser letzteren Klasse gehört vollständig das „Koncert" des Herrn Schumann. Unserer Meinung nach ist es demnach ein Irrthum ihm einen Titel zu geben, der ein zahlreiches Auditorium herbeizurufen scheint und einen Glanz verspricht, den man vergebens darin sucht. Unsere Kritik jedoch beschränkt sich nur auf diesen unwesentlichen Punkt; denn das Werk an sich ist, als Sonate betrachtet, reichhaltig und mächtig. Die Einleitung und der Gesang des ersten Allegros sind prachtvoll; in der Weiterführung finden wir dieselben Stil-eigenschaften, die wir weiter oben bereits bewundert haben.

Das Finale, eine Art Toccata $\frac{6}{8}$, ist durch seine harmonische Kombination ein besonders interessanter Satz, dessen Seltsamkeit nichtsdestoweniger und ohne die außerordentliche Schnelligkeit des Tempos das Gehör etwas ehokiren dürfte.

Diese ungenügende Skizze schließen wir mit dem Wunsche, Herr Schumann möchte Frankreich recht bald jene Kompositionen kennen lernen lassen, die bis jetzt ausschließlich nur in Deutschland bekannt geworden sind. Die jungen Pianisten würden sich durch sein Beispiel in einem Kompositionssysteme kräftigen, das noch viele Widersacher unter uns zählt und das heutigentags doch allein die Keime des Fortbestehens in sich trägt.

Diejenigen, welche die Kunst lieben, werden sich dieser Hoffnung auf die Zukunft freuen und sich mit frischem Vertrauen dem Lande zuwenden, das ihr in den letzten Zeiten Männer, wie Weber, Schubert und Meyerbeer gesandt hat.

Paganini.[1]

Ein Nekrolog.

1840.

Erloschen ist Paganini's Lebensflamme und mit ihr einer jener gewaltigen Odemzüge der Natur, zu welchen letztere sich nur aufzuraffen scheint, um sie eilends wieder zurückzunehmen; — mit ihr verschwunden eine Wundererscheinung, wie das Bereich der Kunst sie nur ein Mal, ein einzig großes Mal gesehen.

Die Höhe dieses nie erreichten und nie überflügelten Genies schließt selbst die Nachahmung aus. In seine Fußstapfen wird keiner mehr treten, seinem Ruhm sich kein Ruhm mehr ebenbürtig zur Seite stellen. Sein Name wird genannt werden ohne Vergleich. Wo fände sich ein Künstlerleben, welches den schattenlosesten Sonnenglanz des Ruhms, den von dem öffentlichen Urtheil ungetheilt ihm zuerkannten Herrschernamen, die endlose Kluft, wie sie dieses begeisterte Urtheil zwischen ihm und allen ihm Nachstrebenden aufgethan, in gleich hohem Grad aufzuweisen hätte?

Als der vierzigjährige Paganini mit einem Talent, das bis zur höchsten Höhe aller erreichbaren Vollkommenheiten gediehen war, vor die Öffentlichkeit trat, da staunte die Welt ihn an gleich einer übernatürlichen Erscheinung. So stürmisch war die Sensation, die er erregte, so mächtig sein Zauber auf die Einbildungskraft, daß sich diese nicht nur auf das Bereich der Wirklichkeit zu beschränken

1) † 27. Mai 1840 in Nizza. Anmerk. d. Herausg.

wußte. Es tauchten die Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters auf, das Wunderbare seines Spiels wußte man mit seiner Vergangenheit zu verbinden, sein unerklärliches Genie wollte man nur durch noch unerklärlichere Thatsachen begreifen und wenig fehlte zu der Vermuthung, daß er seine Seele dem Bösen verschrieben und jene vierte Saite, der er so bezaubernde Weisen zu entlocken wußte, der Darm der Gattin sei, die er eigenhändig erwürgt habe.

Er durchreiste ganz Europa. Die von seinem Spiel herbeigelockte und begeisterte Menge streute Gold zu seinen Füßen und glaubte anderen auf ihrem Instrument bedeutenden Künstlern die schönste Belohnung angedeihen zu lassen, wenn sie dieselben nach seinem Namen taufte. Nun gab es Paganini des Klaviers, des Kontrabasses, der Guitarre. Die Violinisten zerbrachen sich den Kopf, um sein Geheimnis ihm abzulauschen, im Schweiß ihres Angesichts und dem Publikum nur ein mitleidig Lächeln entreißend bearbeiteten sie die Schwierigkeiten, die er spielend geschaffen, ohne auch nur die Genugthuung zu genießen von ihrem untergeordneten Dasein reden zu hören. So genoß Paganini's Ehrgeiz, wenn er solchen besaß, das so seltene Glück die Lüfte unerreichter Höhen einsichtlinsen, von keiner Ungerechtigkeit gestört, von keiner Gleichgültigkeit beunruhigt zu sein. Sein Sonnenunnergang zur Grabestiefe ward nicht einmal verdunkelt von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes.

Wer, ohne Zeuge davon gewesen zu sein, wird es einst glauben? dieses Talent, dem die Welt so verschwenderisch hingab, was sie so oft der Größe versagt: Ruhm und Reichthum, dieser Mensch, dem so viel Begeisterung entgegenjauchzte, — er streifte die Menge, ohne sich traulich zu ihr zu gesellen, niemand ahnte die Empfindungen, die sein Herz bewegten, seines Lebens Goldstrahl verklärte kein ander Leben, keine Gemeinschaft des Denkens und Fühlens verband ihn seinen Brüdern: fremd blieb er jeder Neigung, fremd jeder Leidenschaft, fremd selbst seinem eigenen Genius; denn was ist der Genius anders als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht? — und Paganini's Gott ist nie ein anderer gewesen als allein sein eigenes düster trauriges Ich!

Nur mit innerem Widerstreben spreche ich diese strengen Worte aus. Man tadle die Todten oder preise die Lebenden: in beiden Fällen darf man schlechten Dank gewärtig sein, das weiß ich; ebensowohl weiß ich, daß unter dem Vorwand, die Heiligkeit der Gruft zu ehren bei dem Urtheil über einen Menschen der Lüge der Verketzerung unmittelbar die Lüge der Apotheose folgt, und daß man einige Wohlthätigkeitswerke anführen wird, welche solche Anschuldigung zu widerlegen scheinen.[1] Doch was sind vereinzelte Fälle gegen das Zeugnis des gesammten Lebens? Dem Thun des Menschen ist das konsequent Böse so schwer wie das konsequent Gute. So frage ich denn, indem ich das Wort Egoismus hier nicht sowohl in enger als in umfassenderer Bedeutung gebrauche und es mehr auf den Künstler als auf den Menschen anwende: ist es nicht

[1] Liszt spielt hier auf das große Geschenk an, welches Paganini während seines Aufenthaltes in Paris Hector Berlioz gemacht hat. Paganini war nämlich in einem Konzert 20. Dec. 1833 anwesend, in welchem die Sinfonie fantastique von Berlioz unter Girard's Leitung aufgeführt wurde. Von dieser Musik auf das lebhafteste ergriffen gratulirte er dem Komponisten zu derselben und drückte ihm warm und unverhohlen seine Bewunderung aus. Er war so enthusiasmirt, daß er Berlioz bestimmte ein Instrumentalwerk mit einem Solo für die Alt-Viola, das er selbst spielen wolle, zu komponiren. Berlioz komponirte hierauf seine „Harold-Symphonie" und brachte sie am 16. Dec. 1838 in Paganini's Gegenwart zur Aufführung. Es spielte allerdings letzterer das Alt-Solo nicht, aber er nahm die Widmung der Partitur an und sandte hierauf dem in den bittersten Verhältnissen lebenden Komponisten ein Geschenk von 20000 Frcs. Dieses Geschenk, die einzige derartige That Paganini's, war aber durchaus kein freiwilliges. Wie allgemein bekannt, lebte Berlioz in so drückenden Verhältnissen, daß sie sein Genie brach zu legen drohten. Da kam sein Freund und wahrer Bewunderer Jules Janin auf den Gedanken den reichen Harpagon Paganini zu bewegen, dem genialen Komponisten Lust zu schaffen, um mehr der Komposition leben zu können. J. Janin, damals in den »Débats« die Quelle alles künstlerischen Ruhmes, setzte seinen Willen durch. Paganini, besorgt sein Prestige beim Publikum einzubüßen, wenn die »Débats« gegen ihn geeifert hätten, gab endlich Janin's Drängen nach und sandte jene Summe an Berlioz. Es ist anzunehmen, daß letzterer diese Thatsache nicht erfahren hat, damals wenigstens nicht. Liszt aber kannte sie durch Janin, andere auch. Selbstverständlich mochte Liszt in den Augen der Welt die That Paganini's nicht degradiren, er konnte ihr aber auch kein Gewicht beilegen.

Anmerk. d. Herausg.

begründet den Ausgangspunkt, wie den Endzweck Paganini's als beschränkten Egoismus zu bezeichnen?

Wie dem auch sei — Friede seinem Gedächtnis! Er war groß. Jede Größe trägt ihre eigene Schuldentilgung in sich selbst. Wissen wir, um welchen Preis der Mensch seine Größe erkauft? Wird die Lücke, welche Paganini hinterlassen, — wird sie bald wieder auszufüllen sein? Sind die Haupt- und Nebenursachen, denen er seine Suprematie, und die ich ihm freudig zugestehe, verdankte — sind sie derartig, um sich durch eine Wiederholung erneuern zu können? Wird die von ihm eroberte künstlerische Königswürde in andere Hände übergehen? Ist der Künstlerkönig noch einmal zu gewärtigen?

Ich sage es ohne Zögern: kein zweiter Paganini wird auferstehen. Das wunderbare Zusammentreffen eines riesigen Talentes mit allen zu seiner Apotheose geeigneten Umständen wird als vereinzelter Fall in der Kunstgeschichte erscheinen. Ein Künstler, der sich heutigentags wie Paganini bestreben wollte mit absichtlich umgeworfener Hülle des Geheimnisses die Geister in Erstaunen zu versetzen, würde keine Überraschung mehr erzielen und — vorausgesetzt an[illegible] sei im Besitz eines unschätzbaren Talentes — die Erinnerung [illegible] Paganini wird ihn des Charlatanismus und des Plagiats beschuldigen. Überdies verlangt das Publikum zur Zeit andere Dinge von dem Künstler, dem es hold sein will, und nur auf ganz entgegengesetztem Wege wird er gleichen Ruhm erringen und gleiche Macht.

Die Kunst nicht als begnemes Mittel für egoistische Vortheile und unfruchtbare Berühmtheit aufzufassen, sondern als eine sympathische Macht, welche die Menschen vereint und einander verbindet, das eigene Leben zu jener hohen Würde auszubilden, die dem Talent als Ideal vorschwebt, den Künstlern das Verständnis zu öffnen für das, was sie sollen und was sie können; die öffentliche Meinung zu beherrschen durch das edle Übergewicht eines hochsinnigen Lebens; und in den Gemüthern die dem Guten so nahverwandte Begeisterung für das Schöne zu entzünden und zu nähren —: das ist die Aufgabe, welche sich der Künstler zu stellen hat, welcher sich kraftvoll genug fühlt Paganini's Erbe zu erstreben.

Diese Aufgabe ist schwer, doch nicht unlösbar. Breite Bahnen sind jedem Streben offen und jedem ist ein sympathisches Verständnis sicher, der seine Kunst dem Gottesdienst einer Überzeugung, eines Bewußtseins weiht.

Wir alle ahnen eine Umgestaltung unserer socialen Zustände. Ohne ihnen gegenüber die Bedeutung des Künstlers übertreiben, ohne, wie es vielleicht schon öfter geschehen ist, seine Mission in pomphaften Ausdrücken verkünden zu wollen, dürfen wir doch die feste Überzeugung haben, daß auch ihm eine Bestimmung im Plane der Vorsehung eingeräumt und daß auch er berufen ist zum Mitarbeiter an dem neuen edlen Werke.

Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden; möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein; möge er dabei nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es heißt: Noblesse oblige, ebenso sehr und mehr als der Adel:

Génie oblige!

II.

Reisebriefe

eines

Baccalaureus der Tonkunst.

1835—1840.

I.

An George Sand.

(1835.)

Genf, den 23. November 1835.

Da ich als Musiker kein Bürgerrecht in der »Revue des deux Mondes« habe, so mache ich Gebrauch von den Spalten der »Gazette musicale«, die ich leider mit meiner geringen Prosa ermüden muß um mich bei Ihnen, lieber George, in Erinnerung zu bringen.

Von einem längeren Ausflug in das Gebirge zurückgekehrt fand ich hier Ihre brüderliche Epistel vor, für die ich Ihnen, wiewohl dieselbe Ihr Versprechen bald mit uns zusammenzutreffen zu widerrufen scheint, hiermit tausend Dank sage. Und doch, wie gerne möchte ich Sie wunderlichsten und phantasievollsten aller Reisenden hierher locken — hierher, diesseits des wolkenumgürteten Jura, der sich im dämmernden Scheine des Zwielichts gleich einem düstertraurigen Gespenst zwischen mich und meine liebsten Freunde zu drängen scheint! Doch was soll ich Ihnen sagen, um Ihre Neugierde zum Sieg über die Trägheit aufzustacheln?

Es war mir bei meinen Alpenwanderungen nicht vergönnt bis zu den schneebedeckten Schätzen vorzudringen. Das Mauerkraut, das Windglöckchen, die Hirschzunge, mit denen Sie sich so gerne unterhalten, weil sie Ihnen lieblich klingende Geheimnisse, die sie uns andern Menschenkindern verschweigen, in das Ohr flüstern, wagen

nicht sich an den spaltenlosen Mauern meines weißen Hauses festzuklammern.

Der musikalische Freistaat, den der Aufschwung Ihrer immer frischen Phantasie geschaffen hat [1], ist für mich gottlob! bis jetzt ein von den huldvollen Einschlüchterungsgesetzen noch nicht mit Exil und Gefangenschaft bedrohter Gegenstand der Wünsche und Hoffnungen. Komme ich auf mich selbst zurück, so muß ich vor Scham und Verlegenheit über den irdischen Staub erröthen, den meine Füße auf dem prosaischen Weg, welchen ich wandere, aufwirbeln — erröthen, wenn ich an Ihre stolzen Ahnungen, an Ihre schönen Träume über das sociale Wirken der Kunst, welcher mein Dasein geweiht ist, denke und sie neben die finstere Entmuthigung stelle, die sich meiner oft beim Anblick der Wirklichkeit bemächtigt, wenn ich dieses ohnmächtige Thun vergleiche mit dem heißen Verlangen, das Nichts des Geschaffenen mit dem Unendlichen des Gedankens, die Wunder, welche in alten Zeiten die dreimal heilige Leier sympathisch, sinnerneuernd vollbringen durfte, mit der niedrigen, sterilen Stellung, in welche man sie heutzutage einschränken zu wollen scheint!

Allein, da Sie zu denen gehören, die trotz einer spröden Gegenwart nie an der Zukunft verzweifeln, da Sie ferner Mittheilung meiner unbedeutenden Reisebeobachtungen von mir verlangen und da die Eigenthümlichkeit der «Revue», die mir bisher zur Vermittelung diente, alle die politischen und metaphysischen Abschweifungen ausschließt, mit denen wir uns am Kaminfeuer Ihrer von Ruhm und türkischem Tabaksduft erfüllten Räume so herrlich unterhielten, so will ich, bis ich Ihnen von Pergolesi's Stabat mater und der Sixtinischen Kapelle erzählen kann [2], Sie über die wenigen interessanten Begebnisse in Kenntnis setzen, die sich an die musikalische Chronik Genfs, des protestantischen Roms, knüpfen.

Es traf sich, daß ich gerade am Vorabend der allhundertjährigen Feier des Calvin'schen Reformationsfestes hier landete. Dieselbe dauert drei volle Tage. Der erste ist von der väterlichen

1) George Sand: «Lettres d'un voyageur». Nr. 7.

2) Anspielung auf eine projektirte Reise nach Italien.

Anmerk. d. Herausg.

Autorität des Kantons der Jugend gewidmet. Wie ging mir das Herz auf, als ich sie in dem Garten gleich einer Wolke von Heuschrecken umherschwärmen sah! Das lachte, lief, hüpfte, überschlug sich und that sein Möglichstes, die thatsächliche Kritik der katholischen Fasten durch Verschlingen einer Menge kleiner Käse, sogenannter vacherins, und Törchen zu üben.

Der zweite, im eigentlichen Sinne religiöse Feiertag wird in der Peterskirche der Kathedrale gefeiert. Dieser Tempel war bis zum August 1535, wo der Prediger Farel zum ersten Mal die Reformation verkündete, die dem Apostelfürsten geweihte Domkirche. So zeigt sich uns hier wieder eine der merkwürdigen Entwickelungen, wie sie uns so häufig in der Geschichte, dem Drama der Menschheit, dessen innere Einheit nur Gott kennt und uns erst offenbart werden wird, wenn der letzte Mensch das letzte Wort gesprochen, begegnen: der dem Gründer des Papstthums, dem großen Prediger der Menschheit gewidmete Dom dient jetzt den Versammlungen und Festen derer, die seinen Nachfolgern den größten Theil ihrer Erbschaft entrissen und das weitläufige Gebäude des Katholicismus, dem Petrus zum Eckstein gedient — auquel Pierre servit de premiere pierre —, bis in seine Grundlage erschüttert haben. Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam.

Zu der Zeit, als Genf noch orthodox war, umschloß die Kathedrale vierundzwanzig Altäre, zahlreiche Gemälde, Statuen, Basreliefs schmückten die Wände; die Chorstühle, in denen behäbige Domherren frommer Ruhe pflegten, waren mit Apostel und Prophetengestalten verziert. Unter den letzteren war auch Erythräa, die römische Sibylle, zu deren Verewigung sich die künstlerische Laune, ohne Zweifel müde der vielen feierlichen und ehrwürdigen Gesichter, durch den Bericht einer Legende bevollmächtigt glaubte, nach welcher jene Seherin dem römischen Kaiser die Ankunft des Messias in demselben Augenblick, als dieser im Stall zu Bethlehem geboren ward, verkündet hat.

Jetzt sind die Wände ihres Schmuckes beraubt; die Schnitzereien und die Basreliefs sind durch der Reformatoren Hand verstümmelt, die alterthümliche gothische Façade ist verdrängt von neu-

modischer Giebelfronte, einer armseligen Nachahmung des Pantheons, einem verunglückten Denkmal der ersterbenden Glaubenskraft des achtzehnten Jahrhunderts. — Es überrieselte mich kalt, als ich in diese beraubte Kirche trat, in die mich die Erinnerung an Calvin's Werk sowohl, als das Bruchstück eines Händel'schen Oratoriums rief.

Die Plätze der Sänger und Sängerinnen hatte man in dem Theile des Chores eingerichtet, dessen Umfang sonst durch ein vergoldetes Gitter bezeichnet gewesen, — an dieser so besonders weihevollen Stätte, zu welcher der Zutritt jedem versagt geblieben, der nicht unmittelbar an der Feier der göttlichen Geheimnisse betheiligt war, — an derselben Stelle, wo sonst das Gebet der Priester sich am blumengeschmückten Altar mit der Weihrauchswolke emporgeschwungen, den erlösenden Gott herabzubeschwören! Wohl steigt gewiß der Herr am liebsten zum Altar eines reinen Herzens, einer keuschen Seele hernieder, wie Er ja selber bezeugt hat; wohl sind die seltensten und köstlichsten Wohlgerüche nichts in seinen Augen gegen den Schimmer eines jungfräulichen Angesichts, gegen die holde Süßigkeit eines unschuldsvollen Gebetes: wer aber einer Versammlung des Reformationsjubiläums beigewohnt, wird zugestehen müssen, daß diese Herren und Damen des protestantischen Kirchengesang-Vereins, von denen die größte Hälfte mit fanatischem Eifer gegen die Gesetze des Taktes und des Einsatzes protestirte, nur einen kargen Ersatz bieten können für die Größe, für die Feierlichkeit, für die unendlich geheimnisvolle Tiefe des katholischen Opfers! — Wer möchte sich nicht versucht fühlen von dem schwankenden Zusammenklang der Stimmen und Instrumente auf den noch zweifelhafteren der Geister und der Willensrichtungen zu schließen?

Welche sonderbare Inkonsequenz veranlaßte ferner die Reformirten, Bildhauerei und Malerei aus ihren Kirchen zu verbannen, während sie doch Musik und Beredsamkeit, „die ersten der schönen Künste", darin festhalten? — die Verblendeten, die Vorurtheilsvollen — wie mögen sie vergessen, daß das Schöne nur der Widerstrahl des Wahren, daß die Kunst nur die Strahlenbrechung des Gedankens ist?! — Eine Religion so sehr verflüchtigen, daß sie

außerhalb jeder äußeren Erscheinung steht, — heißt das nicht am Werke Gottes mäkeln wollen? am Werke dieses großen, erhabenen Meisters, der in der Schöpfung der Welt und des Menschen sich zu gleicher Zeit als den ewigen, unendlichen und allmächtigen Dichter, Baukünstler, Musiker und Bildner erweist? Wie können sie diese Wahrheit verkennen?!

So mittelmäßig auch vom rein künstlerischen Standpunkte aus das Resultat des Konzertes zur Jubiläumsfeier war, so verfehlt dieser Verein — «La Société de Chant sacré» — doch nicht der Kunst große Dienste zu leisten indem er kirchliche Werke der großen Meister aufführt. Es wäre sogar zu wünschen, daß sich in Frankreich ähnliche Vereine bilden möchten, wäre es auch nur, um aus unseren Kirchen die Horde jener Schreier zu jagen, die man gewöhnlich „Sänger" nennt. Ohne mich weiter über diese so lobenswerthen Versuche der «Société de Chant sacré» auszubreiten, vermeide ich desgleichen eine breite Schilderung der Festivitäten und der Illumination des dritten Feiertags und gehe zu einer zwar profanen, aber darum auch amüsanteren musikalischen Zusammenkunft über: zu dem Konzert zum Besten der Armen und italiänischen Landesflüchtigen gegeben am 1. Oktober vom Prinzen Belgiojoso und Franz Liszt.

Wie hätten Sie gelacht, wenn Sie die ungeheuer großen hochgelben Affichen gesehen hätten, auf welchen unsere Namen in großen Buchstaben prangten und die mehrere Tage zahlreiche Gruppen von Gaffern anlockten, welche eilends erkunden wollten, aus welchem Recht und unter welchem Vorwand man sich erdreiste ihnen fünf baare Franken abzufordern, während sie sich seit undenklichen Zeiten mit drei Franken und weniger die ganze Dosis Harmonie verschafft hatten, die sie brauchten, um einen Abend angenehm zu verbringen und dann ohne Furcht vor Alpdruck und bösen Träumen einzuschlafen. Um Ihnen einen Begriff von der Geschicklichkeit zu geben, mit welcher die sich in Genf sehen und hören lassenden Künstler die Neugierde des Publikums erregen, schreibe ich Ihnen buchstäblich eine Annonce ab, die ich am Ende eines Programms, das an allen Mauern prangte, bei meiner Ankunft hier las und die mich bezweifeln machte

je mit einer so eleganten Ausstattung und solcher Poesie des Stiles rivalisiren zu können:

„Avis. Es kann sein, daß das Publikum durch sträfliche Täuschung manchmal hintergangen worden ist und sich nun gegen anmaßende Anzeigen vorsichtig verhält. Das, was man hier hört und sieht, übertrifft jedoch die Versprechungen des Künstlers und die Erwartungen der Kunstliebhaber."

Ob aus Neugierde, ob aus Mildthätigkeit:

«Quelque diable aussi les poussant» —

unser Koncert erfreute sich eines großen Zudrangs, der für den aufmerksamen Beobachter in hohem Grade den Reiz des gesellschaftlich Pittoresken darbot.

Obwohl der Kanton Genf auf der Karte kaum zu sehen ist, ja sich förmlich verliert und begraben liegt im Schatten zweier Bergketten, so wimmelt doch sein Territorium von einer Menge gesunkener Größen, gestürzter Könige, erloschener Mächte. Jeder Tag erhöht die Zahl dieser vornehmen Persönlichkeiten, dieser Könige, Minister, Generale, die vom Revolutionssturm gejagt von Land zu Land irren und in gewisser Beziehung ein heimatloses Volk bilden, ein Volk an der Stirn gezeichnet gleich dem jüdischen und gleich ihm von einem geheimnisvollen Fluch getroffen; denn auch sie hatten das hehre Wort Gottes verkannt: die Freiheit!

Man sah im Koncertsaal versammelt: den Exkönig von Westfalen, Jérôme Bonaparte, und seine reizende Tochter mit dem blonden Haar und dem sanften traurigen Blick, einer Taube auf Ruinen gleich; einen Minister Karl's X., der ohne Entmuthigung und Bitterkeit die über ihn verhängte Strafe erträgt, eine Strafe, die von jeher hart, in gegenwärtiger Zeit sogar schmachvoll sein muß; eine Frau, die ihrem Namen Ehre gemacht hat, und auf den Schlachtfeldern der Vendée gesehen wurde —, und hundert andere noch, die ich vergessen habe oder aus Mangel an Zeit nicht alle aufzählen kann, und endlich Bourmonts Gefährte bei Waterloo, der durch den Sieg befleckt, durch das Unglück geläutert jetzt als Verbannter seine Mußestunden einem Kunstwerke widmet, das er mit unermüdlichem Eifer verfolgt. Der General C..., ein

leidenschaftlicher Liebhaber der alten Musik, besonders der Händel'schen, welche er mit hinreißender Wärme singt, hat die Herausgabe einer Sammlung von klassischen Arien unternommen, um dem, was er den „Verfall der modernen Musik" nennt, ein Vorbild antiker Reinheit entgegenzustellen und als einen heiligen Damm gegen das italiänische Zierwerk und die kalten französischen Überladungen die erhabene Gesetzmäßigkeit, die fleckenlose Majestät der Namen Händel und Palestrina zu erheben. Indem er sich so in der Kunst, wie er es in der Politik gethan, der Pflege einer Vergangenheit weiht, die er einseitig bewundert, ohne die Gegenwart seiner Beachtung zu würdigen, dient er der letzteren gerade durch diese Einseitigkeit. Sobald ich genau weiß, in welchem Welttheil sich jetzt mein berühmter Freund George aufhält, wird derselbe die fünf oder sechs erschienenen Lieferungen der interessanten Herausgabe des Vendéer erhalten.

Doch kehren wir zu den Einzelheiten unseres Koncertes zurück!

Hinter einem weiß verhangenen, mit Blumengewinden geschmückten Geländer, das einem Altar am Tage der ersten heiligen Kommunion glich, zeigte sich auf einem terrassenartigen Podium das Heer der Violinen, Hoboen, Fagotte und Kontrabässe, welches die Ouverture Favorite zur „Weißen Dame" ausführte, während ein ungeheurer krystallener Kronleuchter wie kadenzirend in abgemessenen Pausen große Citropien auf die weißen und rosafarbigen Hüte der eleganten Genferinnen niederfallen ließ. Hierauf sang der in den pariser Salons so hochgeschätzte und verhätschelte Prinz Belgiojoso mit vollendetem Geschmack einige Sachen von Bellini, das entzückende Ständchen von Schubert und eine italiänische Romanze, «L'Addio», die er zu Ehren der reizenden Komtesse M.[1] gedichtet und komponirt hatte. Seine reine, weich vibrirende Stimme, seine freie einfache Schule erregten Aufsehen. Ein dreifacher Beifallssturm begrüßte ihn, als er das Klavier verließ. Und nun spricht man in ganz Genf nur noch von dem hochgeborenen Künstler, der seine freisinnigen Ideen in freisinnigen Werken niederlegt und der, ohne

1. Mirament? Anmerk. v. Herausg.

die von seinen Ahnen vererbte Krone zu verleugnen, seinen Ruhm darin findet sie der plebejischen Krone, die man dem Adel des Geistes und des Talents zuerkennt, unterzuordnen.

Unser alter Kamerad und Schüler, der junge Hermann aus Hamburg, den Sie unter dem Namen Puzzi verewigt haben,[1] begleitete ihn. Sein bleiches schwermüthiges Gesicht, sein schönes dunkles Haar und seine schmächtige Gestalt bildeten einen poetischen Gegensatz zu der sicheren Haltung, dem blonden Haupthaar und dem offenen farbenfrischen Antlitz des Prinzen. Der liebe Knabe lieferte von neuem den Beweis jenes frühgereiften Verständnisses, jenes tiefen Kunstgefühls, das ihn schon jetzt von den gewöhnlichen Musikern unterscheidet und das mich ihm eine glänzende und fruchtbare Zukunft verheißen läßt. Bei einem für vier Klaviere bearbeiteten Stück, das die Herren Wolf[2] und Bonoldi, er und ich ausführten, wurde er lebhaft beklatscht und es würde mich nicht verwundern, wenn nicht mehr als ein junges Täuchen ihn zum Gegenstand ihrer kindlichen glühenden Neigung gemacht hätte. Auch finde ich nicht dafür, daß nicht manches Heft der Grammatik oder der alten Geschichte auf einem seiner klassischen Blätter in romantischer Verschlingung und symbolisch von einem Vergißmeinnichtkranz umgeben den Namen Hermann und den einer frühreifen Julie oder einer vierzehnjährigen Delphine trägt.

Herr Lafont hatte die Güte die ganze Fülle seines Talentes der Abendunterhaltung zu widmen, was dieselbe natürlich reichhaltiger und fruchtbarer gestaltete. Dreißig Jahre glänzenden Beifalls und geachteter Berühmtheit entheben mich jeder weiteren Bemerkung über diesen allgemein bewunderten Künstler.

Was nun, lieber George, Ihren Freund Franz betrifft, so wird er Sie weder mit der Schilderung seiner Erfolge noch der seiner Melodien chants ermüden, und da Sie so viel Besseres zu thun haben als mich anzuhören, so ende ich jetzt meinen genier

1. Der junge Hermann war ein Pleyelingschüler 1828/29. In Begleitung hierauf nannte George Sand beide: Rafael und Tebaldeo.
Anmerk. d. Herausg.

2. Peter Wolf, ein hübscher Schüler 1828/29. Anmerk. d. Herausg.

Bericht mit dem Vorbehalt ihn gelegentlich wieder einmal aufzunehmen.

Gerne möchte ich Ihnen, um Ihre berühmte Indolenz zu einem Austausch Ihres pariser Fauteuils gegen einen schweizer Großvaterstuhl zu bewegen, von den zeitgenössischen Größen, wie z. B. von M. de Sismondi, M. de Candolle und anderen, die Genf so stolz ist innerhalb seiner Mauern zu besitzen, sowie von mehreren sich häufig Rue Tabazan versammelnden trefflichen Freunden, unter ihnen M. Fazy — der Atlas, welcher Mittel Europa auf seinen Schultern trägt —, sodann von M. Alphonse Denis, welcher Geolog, Archäolog, Orientalist, Metaphysiker, Künstler und, was mehr als das alles, ein unendlich liebenswürdiger, geistvoller Mensch ist, eingehend erzählen, aber ich habe eine entsetzliche Scheu vor allem, was einer Indiskretion ähnlich sehen könnte.

Also: kommen Sie zu uns und zwar sobald als möglich! Puzzi hat schon Ihnen zu Ehren die Friedenspfeife gekauft. Ihre Mansarde ist eingerichtet und zu Ihrem Empfang bereit, und mein Klavier mit den Perlmuttertasten, das seit drei Monaten unberührt geblieben, harrt Ihrer, um die umliegenden Berge mit verworrenem Echo zu füllen.

Gott befohlen und auf Wiedersehen!

Franz Liszt.

II.

An George Sand.

Paris, Januar 1847.

Sie wollen, daß ich Ihnen schreibe — warum sollte ich nicht? hat doch auch Zelter an Goethe geschrieben!

Hätte mich nicht eine Art Scheu zurück, so möchte ich Ihnen vor allem eine Frage vorlegen, die ich als Kind an eine ganz vortreffliche, gegen mich mit gebrannten Mandeln und Polichinelles sehr freigebige Dame gerichtet, nachdem sie mir dasselbe Ansinnen gestellt hatte. „Aber — wenn ich nicht weiß, was ich Ihnen sagen soll, muß ich dann auch schreiben?“ hatte ich sie gefragt. Doch wäre vielleicht das gerade jetzt ein Grund mehr, es zu thun; denn wer wird es auch heutigentags unternehmen können, thatsächlich etwas zu sagen? Welcher schlechte Geschmack und welches schlechte Beispiel! Ich bitte Sie, was würde aus den Bücher- und Feuilletonschreibern werden, wenn Buchhändler und Leser plötzlich das Verlangen an sie stellen würden: sie sollten etwas sagen! Sagen wir also um alles in der Welt nichts, aber schreiben wir ein klein wenig über alles.

Wovon soll ich Sie nun unterhalten? Von Politik? Die Zeitungen drucken jeden Morgen auf hunderttausend Exemplaren alles, was man überhaupt drucken darf, ohne in polizeilichen Gewahrsam zu wandern. Ich aber liebe vor allem die freie Luft, auch hat mir mein Homoopath Bewegung verordnet, um mich von aller Müdigkeit zu

heilen. — Von Poesie? Ihnen, der Sie der Geliebte der Blumen und ein Bruder der Sterne sind? — das hieße einem Baron Rothschild ein Goldstück anbieten oder Seiner Majestät dem Könige Louis Philippe einen Händedruck geben! — Von Wissenschaft? Ich bin Laie! — Von deutscher Philosophie? Herr Barchou de Penhoen verursacht Ihnen Magenweh! — Von was soll ich Sie unterhalten? Schließlich von Ihnen? von mir? Ich frage Sie: warum auch nicht?

Früher allerdings wäre es unschicklich gewesen über sich selbst, über den eigenen Geschmack, die eigenen Neigungen und Thorheiten zu sprechen. Heute jedoch kommt uns hierin das Publikum noch zuvor. Haben Sie nur einen Schein von Berühmtheit, so will es die Farbe Ihrer Pantoffeln wissen, den Schnitt Ihres Schlafrockes, die Gattung Tabak, die Sie vorzugsweise gern rauchen, ja sogar den Namen, den Sie Ihrem Lieblingskaninchen gegeben haben. Die Journale beeilen sich mit dieser erbärmlichen Neugierde Spekulation zu treiben. Geschichtchen auf Geschichtchen, Unwahrheiten auf Unwahrheiten häufen sich in ihren Spalten. Für das Geplauder der Salons erscheinen Werke, wie: Conversations d'une femme de chambre de Madame de Lamartine avec un passager du bateau a vapeur. L'état des lieux de la maison de M. Jules Janin, La topographie de la canne de M. de Balzac etc. etc. Und niemals sagt das Publikum: genug! Und die elegante Welt, die in Ermangelung anderer Vorzüge wenigstens das feine Taktgefühl der Schicklichkeit haben sollte, begrüßt die unedelsten Erzählungen, die abgeschmacktesten Verleumdungen mit unverhehlter Begierde.

Doch ich weiß nicht, wie ich dazu komme, Ihnen das alles zu sagen. Sie kümmern sich wenig um fades Tagesgeschwätz und thun sehr wohl daran; Sie lesen auch keine Zeitungen und — thun noch besser daran. Ziehen wir aus allem den Schluß: daß ich Ihnen schreiben werde so lange es Sie und mich unterhält, daß ich mit Ihnen von weniger als nichts und doch über alles, je nach Stimmung und dem Stand meines Barometers plaudern werde.

Von Rom aus sollte ich Ihnen schreiben und mein Brief ist von Paris datirt! Warum? Wie kommt es? Durch welchen Zufall? —

Ich weiß es kaum! — Um von Mißgeschick zu reden, müßte man geradenwegs bis zur Familie der Atriden zurückgehen oder sich mindestens einer entfernten Verwandtschaft mit jenem gottlosen Mönche rühmen, den eine unerbittliche Gottheit im Vorhofe von Notre-Dame zerschmetterte. — Doch liegt wohl Ähnliches in der unbekannten Macht, welche mir in den südlichen Abhängen der Alpen plötzlich ein Halt in dem Moment zugerufen, wo mein Auge bereits die Ebenen der Lombardei umfaßte und mit Trunkenheit die balsamischen Düfte einsog, welche hier eine vom Himmel geliebte Erde, gleich einem Seufzer der Liebe, gleich einem vertrauend-heiteren Dankgebet, zu ihm emporsendet.

Italien! Italien! — Das Schwert der Fremden hat deine edelsten Kinder in die Ferne gescheucht! Ein heiliges Anathema auf der Stirn, irren sie einsam unter fremden Nationen, aber so unerbittlich auch deine Unterdrücker sein mögen — verlassen bist du darum nicht! Du wirst immer das erwählte Vaterland aller derer sein, welche bruderlos unter den Menschen wallen — jener Gottentsprungenen, vom Himmel Verbannten, die singend leiden, leidend singen und welche die Welt „Dichter" nennt.

Ja, der begeisterte Mensch, sei er Dichter, Künstler, Philosoph — er wird immer die brennende Sehnsucht nach dir wie ein geheimes Weh in sich tragen. Das Heimweh nach Italien ist das Heimweh edler Geister, die mit dem geheimnisvollen Kinde Goethe's ausrufen und wieder ausrufen: Dahin! Dahin! — —

Anstatt der Alpen überschritt ich den düsteren Jura. Drei eintönige Tagereisen brachten mich nach Paris, dessen nebelige Atmosphäre sich wieder über meinem Haupte spannt. Welchen Kontrast bilden diese dichten, tiefhängenden Wolken zu dem schöngestirnten Himmel, wie er sich unvergleichlich im Lac Leman widerspiegelt! Blau und durchsichtig zieht er Blick und Gedanken des Menschen von der Erde ab zu sich empor, während der graue Nebel hier unaufhörlich zu rufen scheint: „Der Tag ist düster, selbst der Gottheit verberge ich dich; folge dem Bösen, gieb dich dem Gemeinen hin, walze dich im Staub — den Gott des Tages und das Vergnügen der Menge wirst du hier finden."

Zum dritten Mal in meinem Leben sehe ich mich in dieses lebendige Chaos gestürzt, wo sich im tollen Wirrwarr brutale Leidenschaften, heuchlerische Laster, entzügelter Ehrgeiz zum gegenseitigen Vernichtungskampfe stoßen und drängen. Und doch — mir ist, als entstiege oftmals diesem lärmenden Treiben niedriger Leidenschaft eine plötzlich auflodernde Helle, als hörte ich befreiende Stimmen aus dem Chaos sich erheben, als sähe ich diese Stadt, dem Kultus der Hölle zu Diensten, urplötzlich unter Regen von Schwefel und Lava-Ergüssen eine heilige Flamme entsenden, welche die erstarrte Welt wieder belebt und die Finsternisse in weite Ferne zurückdrängt. Es erfaßt mich immer ein andachtsvolles Gefühl, ein Gemisch von tiefster Trauer und endlosem Hoffen, wenn ich Paris durchirre.

Zwei Entwickelungen meines Lebens haben sich bereits daselbst vollzogen. Zuerst, als väterlicher Wille mich den Steppen Ungarns, wo ich frei und ungezähmt mitten unter wilden Horden aufgewachsen, entführte, und mich, das arme Kind, in die Salons einer glänzenden Gesellschaft warf, die mich mit dem schmeichelhaften Beinamen »le petit prodige« brandmarkte. Von da an bemächtigte sich meiner eine frühzeitige Melancholie und nur mit Widerwillen ertrug ich die schlecht verhehlte Erniedrigung des Künstlers zum Bedientenstande.

Später, als der Tod mir den Vater geraubt und ich allein nach Paris zurückgekehrt war und zu ahnen begann, was die Kunst werden könnte, was der Künstler werden müßte, war ich wie erdrückt von den Unmöglichkeiten, welche sich auf allen Seiten dem Wege entgegenstellten, den sich mein Gedanke vorgezeichnet hatte. Überdies nirgends ein sympathisches Wort des Gleichgesinntseins findend — nicht unter den Weltleuten und noch weniger unter den Künstlern, die in bequemer Gleichgültigkeit dahinschlummerten, die nichts von mir und nichts von den Zielen wußten, die ich mir gestellt, nichts von den Fähigkeiten, die mir zuertheilt waren — überkam mich ein bitterer Widerwille gegen die Kunst, wie ich sie vor mir sah: erniedrigt zum mehr oder minder einträglichen Handwerk, gestempelt zur Unterhaltungsquelle vornehmer Gesellschaft. Ich hätte alles in der Welt lieber sein mögen als Musiker im Solde großer

Herren, patronisirt und bezahlt von ihnen wie ein Jongleur oder wie der weise Hund Munito. — Friede seinem Gedächtnisse!

Doch ich vergesse mich und wie ein Betagter lasse ich meine Erinnerungen in mein Gedankenleben drängen, lasse das Ich nach dem Ausdruck moderner Gelehrten sich selbst zum Objekt werden und erzähle Ihnen von meiner Kindheit! Was thut es auch? Ich fahre also fort!

Um diese Zeit machte ich eine Krankheit von zwei Jahren durch, während welcher mein ungestümes Bedürfnis des Glaubens und der Hingabe sich an die ernsten Übungen des Katholicismus verlor. Meine brennende Stirn beugte sich über die feuchten Stufen von Saint-Vincent de Paule! Ich brachte mein Herz zum Bluten und meine Gedanken zum Fußfall. Ein Frauenbild, keusch und rein wie der Alabaster heiliger Gefäße, war die Hostie, die ich unter Thränen dem Gott der Christen darbot. Entsagung alles Irdischen war der einzige Hebel, das einzige Wort meines Lebens. —

Aber eine solche absolute Abschließung konnte nicht immer währen. Die Armuth, diese alte Vermittlerin zwischen dem Menschen und dem Übel, entriß mich meiner der Betrachtung geweihten Einsamkeit und stellte mich oft vor ein Publikum, von welchem meine, sowie die Existenz meiner Mutter abhing. Jung und übertrieben, wie ich damals war, litt ich schmerzlich unter den Reibungen mit äußeren Verhältnissen, welche doch mein Beruf als Musiker mit sich brachte, die mich aber um so intensiver verwundeten, als mein Herz ganz und gar erfüllt war von dem mystischen Gefühl der Liebe und der Religion.

Die Leute der Welt, die den Künstler zu hören kommen, haben keine Zeit, um an die Leiden des Menschen denken zu können. Ihr leichtes, sich ewig zwischen den beiden Kompaßzeigern „Schicklichkeit und Wohlsein" bewegendes Leben begreift nichts von den Widersprüchen und Excentricitäten, wie sie aus einem Doppelleben wie das meine nothwendigerweise hervorgehen mußten. Von tausend wirren Regungen gequält, mit dem Bedürfnis schrankenloser Ausdehnung, zu jung, um mir selbst zu mißtrauen, zu naiv, um mich in mich selbst zurückzuziehen, überließ ich mich gänzlich

meinen Eindrücken, meiner Bewunderung, meinen Antipathien. Und weil ich mich gab, wie ich war: ein enthusiastisches Kind, ein warmfühlender Künstler, ein strenger Gläubiger, mit einem Worte alles, was man mit achtzehn Jahren ist, wenn man Gott und die Menschen mit heißer, glühender Seele liebt und unberührt ist von dem erstarrenden Hauche des socialen Egoismus, weil ich es nicht verstand Komödie zu spielen, kam ich in den Ruf — ein Schauspieler zu sein.

Ich trug häufig Werke von Beethoven, Weber und Hummel sowohl öffentlich, wie in den Salons vor, wobei man nie ermangelte die Bemerkung zu machen, daß meine Stücke „sehr schlecht gewählt" seien. Zu meiner Beschämung sei es gestanden: um einem Publikum, welches das einfach Erhabene des Schönen immer langsam erfaßt, des Beifalls Bravo zu entlocken, machte ich mir keinerlei Gewissensskrupel daraus Zeitmaß und Idee zu ändern; ja ich ging leichtfertiger Weise so weit, eine Menge Läufe und Kadenzen beizufügen, die mir allerdings den Beifall der Unwissenden gesichert haben, mich aber auf Wege führten, welche ich glücklicherweise bald wieder verließ.

Sie glauben nicht, mein Freund, wie tief ich es beklage dem schlechten Geschmack auf diese Weise Concessionen, die eine entheiligende Verletzung des Geistes und des Buchstabens sind, gemacht zu haben. Inzwischen hat eine absolute Ehrfurcht vor den Meisterwerken unserer großen Genien jenes Verlangen nach Originalität und persönlichem Erfolg meiner dem Kindheitsalter noch zu nahe stehenden Jugend vollständig ersetzt. Zu dieser Stunde verstehe ich es nicht mehr eine Komposition von dem ihr vorgeschriebenen Takt zu trennen, und die Anmaßung, Werke älterer Schulen schmücken oder gar verjüngen zu wollen, erscheint mir bei dem Musiker gerade so absurd, als wenn ein Baumeister ein korinthisches Kapitäl auf die Säulen eines ägyptischen Tempels setzen wollte.

Um diese Zeit schrieb ich mehrere Stücke, die nothwendigerweise den Charakter des Fiebers, das mich verzehrte, an sich trugen. Das Publikum fand sie bizarr, unverständlich. Sie selbst, mein Freund, haben mir zuweilen das Unbestimmte, Weitläufige derselben

vorgehalten. Ich war soweit entfernt gegen diese zwiefache Verurtheilung zu appelliren, daß es meine erste Sorge gewesen — sie ins Feuer zu werfen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir ein paar Worte über sie zu sprechen, welche als Trauerrede gelten mögen. Gewissen Künstlern ist ihr Schaffen der Ausdruck ihres Lebens. Da das eine dem anderen untrennbar verbunden, gleichen sie jenen Gottheiten der Fabel, deren Existenz an die eines Baumes geknüpft ist. Das Blut ihres Herzschlages ist zugleich der Saft, welcher auf den Zweigen zu Blättern und zu Früchten wird. Der kostbare Balsam, den man ihrer Rinde entnimmt, sind die stillen Thränen, die unter ihren Augenlidern hervorquellen. Insbesondere der Musiker, welcher sich an der Natur begeistert, ohne sie zu kopiren, haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus. Er denkt, er fühlt, er spricht durch sie. Da aber seine Sprache willkürlicher und unbestimmter ist als jede andere und, gleich den schönen goldenen Wolken beim Sonnenuntergange jede Form annimmt, welche die Phantasie des einsamen Wanderers ihnen zuertheilt, nur zu leicht sich den verschiedensten Auslegungen leiht, so ist es nicht unnütz und vor allem nicht „lächerlich" — wie man so häufig zu sagen beliebt —, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angiebt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzung und ängstlich gewahrte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat. Der Kritik steht es sodann frei, eine mehr oder weniger schöne und glückliche Manifestation des Gedankens zu loben oder zu tadeln. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, müßige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Komponist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die alle auf nichts fußen, vermeiden.

Es erscheinen heutzutage wenige Bücher, die nicht von einer langen Vorrede, so zu sagen von einem Buch über das erste eingeleitet wären. Diese Vorsicht, überflüssig, wenn es sich um ein in populärer Sprache abgefaßtes Buch handelt; wird sie nicht gegenüber dem Verständniß der Instrumentalmusik eine absolute Nothwendigkeit? Ich meine nicht für die Instrumentalmusik, wie man

sie bis jetzt abgefaßt und begriffen hat und die — Weber und Beethoven ausgenommen — einem nach symmetrischem Plane angeordneten Viereck gleich, sich nach Kubikfußen messen läßt, nein! ich meine für die Instrumental-Kompositionen der modernen Schule, welche meistens die Besonderheit der Subjektivität zum Ausdruck bringen. Ist es nicht zu beklagen, daß z. B. Beethoven, den zu verstehen so schwer ist und über dessen Intentionen man so schwer zur Einigung gelangt, nicht summarisch den Grundgedanken einiger seiner großen Werke nebst den hauptsächlichsten Modifikationen dieses Gedankens angegeben hat?

Ich habe die feste Überzeugung, daß es über Kunstwerke zu einer Art von philosophischer Kritik kommen muß, die niemand besser auszuüben versteht, als der Künstler selbst.

Spotten Sie nicht über diese meine Idee, so bizarr sie Ihnen im ersten Momente auch erscheinen mag. Glauben Sie nicht, daß der mit Wahrhaftigkeit strebende Künstler, wenn einige Zeit über sein Werk dahingegangen, wenn der Fieberschlag der Begeisterung zur Ruhe gekommen und er gleicherweise von dem Rausch des Triumphes, wie von der Enttäuschung des Nichterfolges geheilt ist, es viel besser als alle Kunstrichter der Welt wissen wird, wo er gefehlt, welches die mangelhaften Seiten seiner Komposition und warum sie es sind? Trägt er doch einen Stolz in sich, der frei genug von aller Eitelkeit, offen und muthig dem Publikum sich aussprechen läßt. Dieser Muth — ist er so schwer?

Aber bitte, bemerken Sie, welch bewundernswerthe Beredsamkeit mich in das goldene Land der Hypothese entführt, während Sie still am warmen Feuer sitzen und sich geduldig fragen: wohin ich noch gelangen und ob ich nicht endlich zu einigen Worten über Paris kommen werde? Alles das hätte ich Ihnen ja ebenso wohl von Peking oder Buenos-Ayres aus schreiben können!

Also, kommen wir auf Paris zurück! Gerade als ich es mir bequem machen wollte, stolpere ich über ein Wunder, über einen Ruhm auf Holz und Stroh gebaut, nämlich über Herrn Gusikow, den musikalischen Jongleur, der unendlich viel Noten in einer

unendlich kurzen Zeit zusammendrängt und den tonlosesten Körpern — Holz und Stroh — den möglichsten Ton entlockt. Ganz Paris applaudirt gegenwärtig diesem Überwinder ungeheurer Schwierigkeiten. Es ist gewiß sehr zu bedauern, daß Herr Gusikow, der Paganini der Boulevards, sein Talent, ja man kann fast sagen: sein Genie, nicht der Erfindung eines Instrumentes oder der Einführung irgend eines neuen Kulturzweiges in seinem Lande zugewandt hat. Er hätte vielleicht einer ganzen Bevölkerung Segen gespendet, während sein verirrtes Talent solchergestalt zu nichts als einer musikalischen Kinderei führte, welcher selbst der Charlatanismus des Feuilletons zu keinem wirklichen Ruhme verhelfen kann.

Beklagen Sie bei dieser Gelegenheit nicht ebenso tief als ich die Übertreibungsmanie, die sich so vieler Leute bemächtigt hat? jene Wuth, die ganze Welt zu „byronisiren" und zu „wertherisiren" und die unbedeutendsten Stirnen, die flachsten Köpfe mit Lorbeeren zu krönen? Law's System hat sich auf die Kritik übertragen: das Papiergeld des Lobes wird unglaublich leicht fabricirt und umgesetzt. Aber wehe dem Künstler oder Schriftsteller, der sich mit diesem lügnerischen Werthe bezahlt macht! Geschmeichelt entschlummert er auf seiner künstlichen Berühmtheit, um angesichts hohler, kühler Zeitungsartikel wieder zu erwachen, mächtig erstaunt, daß sein Publikum ihm nicht mehr die herrlichen, überflüssigen, goldwortigen Phrasen auszahlt.

Die elegante Welt, welche an den überraschenden Leistungen des Herrn Gusikow ihre Unterhaltung findet und im Bewundern des raschen Laufes der Holzstäbchen auf dem Kissen von Stroh ihren ganzen Vorrath an Begeisterung erschöpft, widmet dem schönen, großsinnigen Fortschrittsversuche eines strebsamen und gewissenhaften Professors, Namens Mainzer, noch kaum eine Nachfrage! Seit ungefähr vier Monaten versammelt er einige Mal in der Woche Leute aus dem Volke um sich, Arbeiter, die sich nach des Tages harter Mühe geduldig auf die Schulbank setzen und den Unterricht eines eifrigen Lehrers anhören, der diesen unerzogenen, halb verwilderten Intelligenzen die Wohlthaten der Musik übermittelt und diese durch rohe Vergnügungen verdummten Menschen an sanfte reine

Erregungen zu gewöhnen sucht, die sie zu Geistigem führen und sie so auf verdachtlosem Wege dem verloren gegangenen Gottbewußtsein und dem trostreichen Gefühle der Religion, das sie durch das pharisäische Christenthum der Reichen und die Lehren einer den Mächtigen der Welt sich beugenden Geistlichkeit verloren haben, zurückgewinnen.

O mein Freund, wie wäre es schön, die musikalische Erziehung des französischen Volkes sich verallgemeinern und entwickeln zu sehen! Die schöne Mythe von Orpheus' Leier könnte sich, wenn brauchbar gemacht, trotz unseres prosaisch bürgerlichen Jahrhunderts immer noch theilweise verwirklichen. Obgleich die Musik ihrer antiken Vorrechte entkleidet ist, könnte sie dennoch zu einer wohlthätigen, erziehlichen Gottheit werden und ihre Kinder würden ihre Stirn mit der edelsten aller Kronen zieren, mit der Krone, die das Volk seinem Befreier, seinem Freunde, seinem Propheten zuerkennt.

Doch Adieu! Dieser Brief wurde fast zu lang. Ich verschiebe die Erzählung der von den pariser Anschlagzetteln unaufhörlich proklamirten musikalischen und anderen Wunder auf ein ander Mal.

Unterdessen pflanzen Sie ruhig Ihren Kohl, schreiben Sie schöne Bücher, erzählen Sie S . . . . contes de Peau d'âne und behalten Sie mich lieb, wie bisher.

Franz Liszt.

III.

An George Sand.

(1837.)

Paris, 30. April 1837.

Noch ein Tag und ich reise ab! Endlich befreit von tausenderlei, eigentlich mehr in der Einbildung als in der Wirklichkeit unseren kindischen Willen beschränkenden Banden ziehe ich hin nach dem unbekannten Land, um das mein Sehnen und Hoffen schon so lange sich klammert!

Wie ein Vogel, der die Gitter seines engen Gefängnisses zerbricht, erhebt die Phantasie ihre müden Schwingen und nimmt ihren Flug durch den weiten Raum der Unendlichkeit. Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer! Glücklich, wer einmal durchzogene Pfade nicht nochmals zu durchirren und einmal zurückgelassene Spuren nicht wieder zu betreten hat! Rastlos die Wirklichkeit durcheilend sieht er die Dinge nicht anders, als sie scheinen — die Menschen nur so, wie sie sich zeigen. Glücklich, wer die warme Freundeshand zu missen weiß, ehe ihr Druck eisig erstarrt, wer den Tag nicht erwartet, welcher den liebeglühenden Blick des geliebten Weibes in nichtige Gleichgültigkeit verwandelt! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird!

Dem Künstler insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzulassen. Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter.

Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Weien gekannt. Und was kann er thun, um diesem unbegrenzten Leid, diesem unbestimmten Schmerz zu entgehen? Singend muß der Tonkünstler die Menge durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne danach zu fragen: auf welches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeeren sie spottend bedecken.

Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Siegel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. So ungünstig auch immerhin die Verhältnisse, der Widerstand der Familie und der Welt, des Elends traurige Beklemmung, die unüberwindlich scheinenden Hindernisse sein mögen: sein Wille steht fest und bleibt unverwandt dem Pole zugewandt; und dieser Pol ist ihm die Kunst, ist ihm die sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen im Menschen und in der Natur.

Der Künstler steht allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schoß der Gesellschaft, so schafft seine Seele sich inmitten des unharmonischen Treibens eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet. Alle Leidenschaften, welche die Menschen bewegen, die Eitelkeit, der Ehrgeiz, der Neid, die Eifersucht, ja selbst die Liebe bleiben außerhalb des magischen Kreises, der um seine innere Welt sich schließt. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligthum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttliche, unfaßbare Gestalten; Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie sah. Hier hört er die Harmonie der Ewigkeit, deren Kadenz die Welten regiert, und in welche sich alle Stimmen der Schöpfung vereinigen zu einem wunderbaren überirdischen Koncert. Dann ergreift ihn ein heißes Fieber, sein Blut wallt und tausend verzehrende Gedanken, von welchen ihn nur die heilige Arbeit der Kunst erlösen kann, durchkreisen sein Gehirn. Er fühlt sich als Beute eines unnennbaren Übels; eine unbekannte Macht zwingt ihn in Worten, Farben oder Tönen das Ideal zu

offenbaren, das in ihm lebt und ihn mit einem Durst des Verlangens, mit einer Qual nach Besitz erfüllt, wie kein Mensch sie je für den Gegenstand einer wirklichen Leidenschaft empfunden. Aber sein beendetes Werk, und wenn die ganze Welt ihm Beifall zollt, genügt ihm nur halb; unzufrieden würde er es vielleicht vernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene himmlischen, schmerzhaften Ekstasen zu werfen, die sein Leben zu einem beständigen Ringen nach unerreichbarem Ziel, zu einem fortgesetzten Anstrengen aller Geisteskräfte machen, um sich zur Verwirklichung dessen zu erheben, was er in begnadeten Stunden, wo die ewige Schönheit sich ihm wolkenlos enthüllt, empfangen.

Der Künstler lebt heutigentags außerhalb der socialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, nämlich das religiöse Element der Menschheit, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Räthsel menschlichen Glücks durch einige ertheilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen? was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Thaten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrund jeder Seele liegt, zu befriedigen? Die schönen Zeiten sind nicht mehr, wo die blühenden Zweige der Kunst sich ausbreiteten über das ganze, sich an ihrem Duft berauschende Griechenland. Jeder Bürger war damals ein Künstler; denn alle, die Gesetzgeber, die Krieger, die Philosophen, beschäftigten sich mit der Idee des moralisch, des geistig und physisch Schönen. Das Erhabene machte niemand staunen und große Thaten waren eben so häufig wie die großen Schöpfungen, welche jene zugleich darstellten und eingaben.

Die mächtige und strenge Kunst des Mittelalters, welche Kathedralen baute und mit Orgelklang die entzückte Bevölkerung zu sich rief, erlosch, als der Glaube sich von neuem belebte. Heutigentags ist die Kunst und Gesellschaft verbindende Sympathie, welche

der einen Kraft und Glanz, der anderen jene tiefen Erschütterungen verlieh, aus welchen große Dinge hervorgehen, zerstört.

Die sociale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Wen begegnen wir auch meistens in unseren Tagen? Bildhauern? Nein, Fabrikanten von Statuen. Malern? Nein, Fabrikanten von Bildern. Musikern? Nein, Fabrikanten von Musik. Überall Handwerkern und nirgends Künstlern. Und hieraus noch entstehen grausame Qualen für den, der mit dem Stolze und der wilden Unabhängigkeit eines echten Kindes der Kunst geboren ist. Er sieht sich umgeben von diesem Fabrikantenschwarm, welcher aufmerksam den Launen des großen Haufens und der Phantasie ungebildeter Reichen seine Dienste widmet, vor jedem ihrer Winke sich beugt, beugt bis zur Erde, als könnte er ihr nicht nahe genug sein! Er muß sie als seine Brüder annehmen, muß sehen, wie die Menge ihn und sie vermischt, ihn und sie mit der gleichen groben Schätzung, mit der gleichen kindischen, stumpfen Bewunderung umgiebt. Man sage nicht, das seien die Leiden der Eitelkeit und Selbstliebe. Nein, nein —, Sie, der Sie so hoch stehen, daß keine Nebenbuhlerschaft Sie erreichen kann, Sie kennen das! Die bitteren Thränen, welche unserem Auge entfallen, gehören der Verehrung des wahren Gottes, dessen Tempel geschändet ist durch Götzen, um derentwillen das einfältige Volk den Altar der Madonna, die Anbetung des lebendigen Gottes verlassen hat, um vor diesen Gottheiten von Schmutz und Stein anbetend ihre Kniee zu beugen.

Vielleicht, daß Sie mich heute sehr düster gestimmt finden, vielleicht haben Sie unter dem Sang der Nachtigall den Übergang einer köstlichen Nacht zu einem prächtigen Tag herangewacht; vielleicht sind Sie unter blühenden Syringen entschlummert und haben träumend einen schönen blondlockigen Engel gesehen, der Sie beim Erwachen mit den Zügen Ihrer theuren Tochter anlächelte; vielleicht hat Ihr feuriger Andalusier, knirschend unter der bändigenden Hand, Sie in wenigen Sekunden durch den Raum getragen, der Sie von Ihrem besten Freunde[1] trennt, vielleicht und sicherlich sind Sie auf

1 George Sand's Nachbar und treuer Freund, der vielgereiste Naturforscher Nerand, den sie als ein „dürres, kupferfarbiges, schlecht gekleidetes Männchen" beschreibt und den sie ihren Malgache nennt. Anmerk. d. Herausg.

Ihrem Wege einem Unglücklichen begegnet, den Sie die Vorsehung segnen machten! — — Ich, ich habe sechs Monate lang ein Leben nichtiger Kämpfe und unfruchtbarer Versuche gelebt. Ich habe freiwillig mein Künstlerherz den Reibungen des gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, ich habe Tag um Tag, Stunde um Stunde die dumpfen Qualen jenes immerwährenden Mißverständnisses ertragen, welches noch lange zwischen Publikum und Künstler obwalten wird.

Der Musiker ist in dieser Beziehung zweifellos zu kurz weggekommen. Der Poet, der Maler oder der Bildhauer bringt in der Stille seines Ateliers sein Werk zur Ausführung und findet, wenn es vollendet ist, Bibliotheken, die es verbreiten, Museen, die es ausstellen; keine Vermittelung braucht es zwischen dem Kunstwerk und seinen Richtern, während der Komponist nothwendiger Weise gezwungen ist seine Zuflucht zu Interpreten zu nehmen, die unfähig oder gleichgültig ihn unter den Proben einer Wiedergabe leiden machen, die oft dem Buchstaben getreu doch nur unvollkommen den Gedanken des Werkes, das Genie des Autoren enthüllen. Oder — ist der Komponist zugleich ausführender Künstler, wie selten wird er verstanden! wie viel öfter kommt es vor, daß er das innigste Bewegtsein seines Inneren einem kalten, spöttelnden Publikum preisgiebt, daß er seine Seele sich gleichsam entreißen muß, um der zerstreuten Menge einigen Beifall abzuringen! Nur durch größte Anstrengung wirft die helle Flamme seiner Begeisterung einen blassen Widerschein auf diese eisigen Stirnen, entzündet er schwache Funken in diesen liebeleeren, sympathielosen Herzen.

Man hat mir oft gesagt, daß ich weniger als jeder andere das Recht habe derartige Klagen laut werden zu lassen, weil seit meiner Kindheit der Erfolg vielfach mein Talent und meine Wünsche überschritten habe. Aber gerade das, der rauschende Beifall, hat mich auf das traurigste überzeugt, daß er viel mehr dem unerklärlichen Zufall der Mode, dem Respekt vor einem großen Namen und einer gewissen thatkräftigen Ausführung galt als dem echten Gefühl für Wahrheit und Schönheit. Der Belege giebt es über und über genug. Noch ein Kind, belustigte ich mich oft mit muthwilligen

Schülerstreichen und mein Publikum verfehlte nie in die Falle zu gehen. Ich spielte z. B. ein und dasselbe Stück bald als Komposition Beethoven's, bald als die Czerny's, bald als meine eigene. An dem Tage, an welchem ich sie als mein eigenes Werk vorführte, erntete ich den aufmunterndsten Beifall: „das sei gar nicht übel für mein Alter!" sagte man; an dem Tage, an welchem ich sie unter Czerny's Namen spielte, hörte man mir kaum zu; spielte ich sie aber unter Beethoven's Autorität, so wußte ich mir endlich die Bravos der ganzen Versammlung zu sichern.

Der Name Beethoven ruft mir eine andere spätere Begebenheit ins Gedächtnis zurück, die meine Ansicht über die künstlerische Kapacität des musikalischen Publikums nur zu sehr bestätigt. Sie wissen wohl, daß die Kapelle des Konservatoriums seit einigen Jahren es unternommen hat dem Publikum die Symphonien von Beethoven vorzuführen. Heutigentags ist ihr Ruhm allgemein bestätigt, die Unwissendsten der Unwissenden verschanzen sich hinter dem kolossalen Namen und ohnmächtiger Neid bedient sich seiner als Keule gegen jeden Zeitgenossen, der es wagt seinen Kopf zu erheben. Um die Idee des Konservatoriums zu ergänzen, widmete ich diesen Winter — leider aus Zeitmangel in sehr unvollständiger Weise — einige musikalische Unterhaltungen fast ausschließlich der Vorführung Beethoven'scher Duos, Trios und Quintetten. Ich war fast ganz sicher zu langweilen, war aber eben so fest überzeugt, daß niemand wagen würde es auszusprechen. Und in der That, es erfolgten so glänzende Ausbrüche der Begeisterung, daß man in dem Glauben, das Publikum unterwerfe sich dem Genie, sich leicht hätte täuschen lassen können, wenn nicht in einer der letzten Soireen diese Illusion durch eine Veränderung des Programms gänzlich gestört worden wäre. Ohne das Publikum zu benachrichtigen, wurde ein Trio von Pixis an Stelle eines von Beethoven gespielt. Der Beifall war stürmischer und zahlreicher als je; als aber das Trio von Beethoven den ursprünglich für Pixis bestimmten Platz einnahm, fand man es kalt, mittelmäßig und langweilig. Ja, es gab Leute, die davon liefen, indem sie die Zumuthung des Herrn Pixis, sein Werk nach dem so eben

gehörten Meisterwerke vorzuführen, geradezu für impertinent erklärten. —

Es sei ferne von mir behaupten zu wollen, der von Herrn Pixis geerntete Beifall sei ein unverdienter gewesen. Aber er selbst hätte den Beifall eines Publikums, das im Stande gewesen zwei Werke so verschiedenen Stils zu verwechseln, nicht ohne bedauerndes Lächeln entgegennehmen können. Sicher sind Menschen, die eines solchen Mißverständnisses fähig sind, total unzugänglich für die Schönheiten seines Werkes. „O", rief Goethe aus, der nach gewöhnlicher Anschauung doch vor jedem anderen seinen Ruhm genoß, welcher der glückliche Dichter seines Jahrhunderts war und den seine Zeitgenossen als König begrüßten:

„O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entfliehn
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wider Willen uns zum Strudel zieht.
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht,
Wo Lieb' und Freundschaft unsers Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen."

Es ist Thatsache, daß gegenwärtig nur wenigen eine gründliche musikalische Bildung zu eigen ist. Die Majorität ignorirt die ersten Elemente der Musik und nichts ist selbst in den höheren Klassen seltener als ein ernstes Studium unserer Meister. Man begnügt sich meistens von Zeit zu Zeit und ohne Wahl unter einer Menge erbärmlichen Zeugs, das den Geschmack verdirbt und das Ohr an kleinliche Armuth gewöhnt, einige gute Werke zu hören. Im Gegensatz zum Dichter, welcher die Sprache Aller spricht und sich überdies nur an Menschen wendet, deren Geist durch klassisches Studium gebildet ist, ergeht sich der Musiker in einer geheimnisvollen Sprache, deren Verständnis, wenn nicht ein Specialstudium, doch zum mindesten einen lang gewohnten Umgang mit ihr voraussetzt; und außerdem hat er noch gegenüber dem Maler und Bildhauer den Nachtheil, daß diese sich mehr an das Formgefühl wenden, welches viel allgemeiner ist als das innerste Verständnis für die Natur und das Gefühl für das Unbegrenzte, welche das Wesen der Musik sind.

Giebt es für diese Lage der Dinge eine Verbesserung? Ich glaube es; ich glaube es um so mehr, als wir sie von allen Seiten anstreben. Man wiederholt fortgesetzt, daß wir in einer Übergangsepoche leben, was von der Musik mehr als von allen anderen Künsten wahr ist. Aber ohne Zweifel ist es traurig in einer Zeit undankbarer Arbeit geboren zu sein, wo der Säende nicht erntet, der Schätzesammelnde nicht genießt, wo derjenige, welcher Gedanken des Heils empfängt, ihr Lebendigwerden nicht sehen soll, sie vielmehr nackt und schwach der Nachwelt vermachen muß gleich der Mutter, die in den Schmerzen der Entbindung dahin stirbt. Aber was sind dem Gläubigen die langen Tage des Harrens? —

Unter den Verbesserungen, welche ich „in meinen Träumen träume", ist eine, die mir plötzlich einfiel, als ich stille die Galerien des Louvre durchschritt und bald die tiefe Poesie des Scheffer'schen Pinsels, bald die lebendige Farbenpracht eines Delacroix, die reinen Linien Flandrin's und Lehmann's, die kräftige Natur Delaroche's betrachtete, und die auch leicht ins Werk zu setzen wäre. Warum, sagte ich mir — warum wird nicht auch die Musik zu diesen jährlichen Festen eingeladen? Warum bleiben die weiten Hallen des Louvre stumm? Warum bringen nicht die Komponisten wie ihre Brüder die Maler, die schönsten Garben ihrer Ernte hierher? Warum sind nicht unter Anrufung des Christus von Scheffer, der heiligen Cäcilie von Delaroche die Komponisten Meyerbeer, Halevy, Berlioz, Onslow, Chopin und andere noch weniger Beachtete, die ungeduldig den Tag ihres Sonnenaufgangs erwarten, hier, um in dieser geheiligten Umgebung ihre Symphonien, Chöre und Kompositionen aller Art, welche aus Mangel an Aufführungsmitteln in den Mappen verschlossen bleiben, zu hören?

Die Theater, welche überdies nur einseitig die Kunst repräsentiren, sind in den Händen von Administratoren, die den alleinigen Zweck der Kunst weder zu erfüllen haben, noch erfüllen können. Gezwungen den pekuniären Erfolg im Auge zu behalten, um nicht dem Ruin entgegen zu gehen, weisen sie unbekannte Namen und ernste Werke zurück. Der Saal des Konservatoriums nimmt nur ein kleines Auditorium auf und sein Orchester genügt kaum zur Aufführung

großer Werke. Wäre es nun nicht dringend geboten, daß die Regierung diese Lücke ausfüllte, indem sie ein tüchtiges Orchester und einen Gesangschor anstellen würde, um moderne und von einer speciellen Kommission gewählte Werke aufzuführen? Das Publikum, einige Monate zum Anhören dieser auserlesenen Musik zugelassen, würde seinen Geschmack bilden und die jungen talentvollen Künstler gewännen Aussicht nicht immer im Dunkeln und in der Vergessenheit, in welche sie die unübersteiglichen zwischen ihnen und der Öffentlichkeit sich aufthürmenden Hindernisse unausbleiblich hineinstoßen, bleiben zu müssen.

Gewiß, es wäre von Seiten der Regierung ein großartig nationales Unternehmen den Musikern dieselbe Unterstützung zu theil werden zu lassen wie den Malern — ein Unternehmen, das dieselbe Aufmerksamkeit verdienen würde wie manche ernste Kammerdebatte, manch ernster Ministerstreit. Zur großen Schreckenszeit hat es der Konvent nicht verschmäht das Konservatorium zu gründen.

Aber ich bemerke, daß ich es wie die schüchternen Beichtkinder mache, die das, was ihnen am schwersten zu sagen wird, auf den Schluß der Beichte sparen. Ich habe bis jetzt gezögert Ihnen von dem musikalischen Streite zu sprechen, mit dem man sich nur zu viel beschäftigte. Ist er doch bis in Ihre Einsamkeit gedrungen und hat sogar Sie zu der Bitte um eine Erklärung veranlaßt! Die anfänglich einfachste Sache der Welt ist — Dank den Auslegungen! zur unverständlichsten für das Publikum und — Dank den Deutungen! zur peinlichsten und reizbarsten für mich geworden: so will ich Ihnen nun diesen Vorgang erzählen, den Einige so gefällig waren meine „Nebenbuhlerschaft" mit Thalberg zu nennen.

Sie wissen, daß ich Herrn Thalberg am Anfang des letzten Winters, als ich Genf verließ, nicht kannte. Seine Berühmtheit war nur schwach zu uns gedrungen. Die Echos des St. Gotthards und des Faulhorns, welche die ersten Worte der Schöpfung zurückbehalten zu haben scheinen, hatten wohl anderes zu thun, als unsere kleinen armen Eintagsnamen zu wiederholen! Bei meiner Ankunft in Paris war in der ganzen musikalischen Welt von nichts anderem die Rede, als von der wunderbaren Erscheinung eines Pianisten, der

alles weit hinter sich lasse, was man je gehört, welcher der Regenerator der Kunst genannt zu werden verdiene, und der sowohl als ausführender Künstler wie als Komponist ganz neue Bahnen betrete, auf denen ihm zu folgen wir alle uns anstrengen sollten.

Sie, die Sie wissen, wie ich dem Kleinsten Gerücht mein Ohr leihe, wie meine Sympathien jedem Fortschritt warm entgegen fliegen — Sie werden sich denken können, wie meine Seele der Hoffnung entgegenzitterte dem zeitgenössischen Pianistenthum einen großartigen Impuls gegeben zu sehen. Nur eines machte mich mißtrauisch: die Eile, mit welcher die Verkünder des neuen Messias alles Vorhergegangene vergaßen oder verwarfen.

Ich gestehe, daß ich von den Kompositionen des Herrn Thalberg, als ich sie von den Leuten in einer Art loben hörte, die deutlich zu verstehen gab, daß alles, was vor ihm erschienen, — Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Bertini, Chopin — schon durch die Thatsache seines Erscheinens in das Nichts versunken sei, wenig Gutes erwartete. Ich wurde endlich ungeduldig diese neuen und tiefen Werke selbst, die mir einen Mann des Genies offenbaren sollten, kennen zu lernen. Ich schloß mich einen ganzen Vormittag ein, um sie gewissenhaft zu studiren. Das Resultat dieses Studiums war dem von mir erwarteten diametral entgegengesetzt. Ich staunte nur noch über eines: daß solche mittelmäßige, nichtssagende Kompositionen allgemein einen solchen Effekt gemacht hatten. Hieraus schloß ich, daß das Ausführungstalent des Komponisten ein außergewöhnliches sein müsse. Diese Ansicht sprach ich in der «Gazette musicale» aus, ohne jede andere Absicht als die bei vielen anderen Gelegenheiten gezeigte: meinen guten oder schlechten Rath über die Klavierkompositionen abzugeben, die zu prüfen ich mir die Mühe genommen. Bei dieser Gelegenheit hatte ich weniger als je die Absicht die öffentliche Meinung zu beherrschen oder herunterzusetzen. Ich bin weit davon entfernt, mir ein solch impertinentes Recht anmaßen zu wollen, aber ich glaubte ungehindert sagen zu dürfen, daß, wenn dieses die neue Schule sei, ich nicht von der neuen Schule wäre, daß, wenn Herr Thalberg diese neue Richtung nehme, ich mich nicht berufen fühlte denselben Weg zu gehen und

endlich, daß ich in seinen Ideen keinen Zukunftskeim entdecken könne, den weiter zu entwickeln andere sich bemühen sollten.

Was ich da sagte, sagte ich mit Bedauern und gleichsam vom Publikum dazu gezwungen, das sich zur Aufgabe gemacht hatte, uns einander wie zwei Renner gegenüber zu stellen, die in einer Arena sich um den gleichen Preis bewerben! Es hat mich vielleicht auch das manchen Naturen eingeborene Gefühl, welches gegen die Ungerechtigkeit reagirt und selbst bei kleinen Anlässen gegen den Irrthum oder gegen den falschen Glauben eifert, bewogen die Feder zu ergreifen und meine Meinung offen auszusprechen. Als ich sie dem Publikum mitgetheilt, sagte ich sie auch noch dem Komponisten selbst, als wir uns später trafen. Es machte mir Freude sein schönes Ausführungstalent mit lauter Stimme loben zu können, und er hat besser als alle anderen das Loyale und Freie meines Benehmens verstanden. Nun proklamirte man uns als „Versöhnte", ein Thema, das bald eben so albern und weitschweifig variirt wurde, wie vordem unsere sogenannte „Feindschaft". — In Wahrheit hat es zwischen uns weder Feindschaft noch Versöhnung gegeben. Sind sie denn Feinde, wenn ein Künstler dem andern einen Werth, den die Menge ihm übertrieben zuerkennt, abspricht? Sind sie denn versöhnt, wenn sie sich außerhalb der Kunstfragen schätzen und achten?

Sie werden verstehen, wie mich bei dieser Gelegenheit die unaufhörlichen Kommentare meiner Worte und Handlungen verstimmt machen mußten. Während ich jene Zeilen über Thalberg schrieb, sah ich wohl einen Theil der Entrüstung, die ich mir zugezogen, der Gewitter, die über meinem Haupt sich sammeln würden, voraus, glaubte aber dennoch — ich gestehe es offen — nach vielem Vorhergegangenen von dem häßlichen Verdacht des Neides freigesprochen zu werden.

Ich glaubte — o heilige Einfalt! werden Sie sagen, — daß die Wahrheit immer gesagt werden könne und solle, und daß der Künstler unter keinen Umständen, selbst nicht bei geringfügigen Dingen, durch ein kluges Berechnen persönlicher Interessen Verrath an seiner Überzeugung üben dürfe. Die Erfahrung hat mich zwar aufgeklärt, aber nicht geheilt. Unglücklicherweise gehöre ich nicht zu

jenen »natures émollientes«, von denen der Marquis von Mirabeau spricht, und ich liebe die Wahrheit, liebe sie mehr als mich selbst.

Überdies erhielt ich unter den ungehobelten Lektionen, die mir nicht erspart geblieben sind, so anbetungswürdige graziöse Backenstreiche, daß ich im Stande wäre im Sturme dieser Beitrafung nachzulaufen. Frauenbackenstreiche! was sage ich? Backenstreiche der Muse, die so wenig wehe thun und so süß zu empfangen sind, daß man niederknien und bitten möchte: „Mehr!" Lehren von der Ex-Muse des Vaterlandes zu erhalten ist werthlos, und im Grunde genommen glaube ich, daß mich niemand um sie beneidet.

Aber in der That, ich bin beschämt Ihnen so lange von diesen Kleinlichkeiten gesprochen zu haben: vergessen wir diesen letzten Lärm einer Welt, in welcher dem Künstler noch die Lebensluft fehlt. Irgendwo, weit weg in einem Lande, das ich kenne, ist eine klare Quelle, die liebevoll die Wurzeln eines einsamen Palmbaums netzt. Der Palmbaum breitet seine Äste über die Quelle und schützt sie vor den heißen Sonnenstrahlen. Aus dieser Quelle will ich trinken, unter diesem Schatten will ich ruhen, diesem rührenden Sinnbild jener heiligen unzerstörbaren Liebe, die auf Erden alles zusammenhält und ohne Zweifel im Himmel erblüht.

F. Liszt.

IV.

An Adolphe Pictet.

1837.

Chambéry, September 1837.

Wohin ich gehe? Was mit mir werden wird? Ich weiß es nicht! Ich werde geradaus gehen — wie die Landleute sagen; denn die geraden Wege sind die guten Wege. Werden muß, was Gott gefällt; um anderes sorge ich mich nicht. Und so mag es werden, wie es will: ich überlasse mich der Vorsehung!

Doch lassen Sie mich von dem, was sich mit mir zugetragen, seit wir zum letzten Mal unsere Füße auf Feuerböcken, die Arme auf Ihre Bedas gestützt, plauderten. Wenn ich sage „plauderten", so meine ich mich. Ich will damit sagen, daß Sie, der Sie alles wissen, und ich, der ich nichts weiß, uns trotz dieser Verschiedenheit einen gemeinschaftlichen Ideenfond angelegt und von diesem metaphysischen Schatz Tag um Tag gezehrt haben. Kurz, fasse man es so oder so auf, seit wir zuletzt geplaudert und Sie Paris verlassen haben, um zu Ihrem schönen See zurückzueilen, habe ich in dem äußersten Winkel des Berry[1], dieser prosaischen und doch von George Sand so göttlich schön mit Poesie umkleideten Provinz, ein Obdach gefunden. Dort, in dem Hause unseres berühmten Freundes habe ich drei

1 Im Schlosse zu Nohant, dem Familienguts George Sand's.
Anmerk. d. Herausg.

Monate lang ein reiches innerliches Leben geführt, dessen Stunden ich andachtsvoll in mein Gedächtnis geschlossen.

Der Rahmen unseres Tages war einfach und leicht auszufüllen. Um die Zeit todtzuschlagen, bedurften wir weder königlicher Treibjagden noch eines Liebhabertheaters noch sogenannter Landpartien, bei denen alle Welt, um zur allgemeinen Unterhaltung beizutragen, die eigene Langweile mitbringt. Unsere Beschäftigungen und Genüsse bestanden im Lesen eines Naturphilosophen oder eines tiefdenkenden Dichters: Montaigne oder Dante, Hoffmann oder Shakespeare; im Empfang von Briefen abwesender Freunde; in langen Spaziergängen an den lauschigen Ufern der Indre; in einer Melodie, welche die daselbst empfangenen Eindrücke zusammenfaßte, im Freudengeschrei der Kinder, die bald einen Abendfalter mit durchsichtigen Flügeln, bald ein armes Grasmückchen, das allzuneugierig aus seinem Nest herausguckte, gefangen hatten. „Und das ist alles?" Ja, alles! Sie wissen, das Entzücken unserer Seele mißt nicht nach der Oberfläche.

Mit einbrechender Nacht versammelten wir uns dann auf der Terrasse des Gartens. Das letzte Geräusch des Tages verhallte allmählich in der Ferne; die Natur schien von sich selbst Besitz ergreifen und sich erfreuend über die Abwesenheit der Menschen, dem Himmel all ihre Töne, all ihren Duft entsenden zu wollen. Das ferne Murmeln der Indre drang bis zu uns, die Nachtigall trillerte ihren reizenden Liebesgesang und selbst das bei uns zu Lande verachtetste Thier traf einen reinen und kräftigen Laut, um an der allgemeinen Feier theilzunehmen. Ein leiser Wind, kaum gefühlt, brachte uns abwechselnd den süßen Duft der Linde oder den stärkeren Geruch des Lärchenbaums; der Schein unserer Lampen warf phantastische Streiflichter auf die benachbarten Bäume, — dann kam jene Frau[1], die ich nicht nennen will, „weil sie" — um mit Obermann zu reden — „werth ist nicht genannt zu werden." Gehüllt in weiße Schleier, den Boden kaum berührend rief sie uns in ihrem lieben Grollton zu: „Da träumt Ihr nun wieder,

1. La Cse d'Agoult.

Anmerk. d. Herausg.

Ihr unverbesserlichen Künstler! Wißt Ihr denn nicht, daß die Arbeitsstunde da ist?!" Und wir gehorchten ihrem Wort, wie dem eines Sendboten des Lichts und des Friedens. Ohne sich zu besinnen, schrieb George an einem schönen Buch, und ich ging wohl zum fünfzigsten Mal an meine alten Partituren, um auf dem Pfad unserer Meister einige ihrer vielen Geheimnisse zu entdecken.

Da es aber nirgends für solche, welche mehr oder weniger Berühmtheit erlangt haben, einen sicheren Aufenthalt mehr giebt, und da heutigentags die Meisten aus Mangel an eigenem Werth sich an dem Verdienste und insbesondere an dem Ruhme Anderer zu reiben suchen, war Schloß Rohant zum Wanderpunkt solcher Menschen geworden, die das Unglück haben sich einzubilden, ein Schein des Ruhmes werde von hier auf sie zurückfallen. Von ihrem untergeordneten Standpunkte aus haben sie die Tiefen der Wissenschaft sondirt und, da sie darin nichts weiter als das Nichts, die Leere ihres eigenen Hirns gefunden, ziehen sie hinaus in die Welt, um dort ihre großen Phrasen und ihre kleinen Persönlichkeiten spazieren zu führen, um schließlich Childe Harold bei einer verliebten Bürgerin oder Don Juan bei einer nicht gar scheuen Kammerzofe zu spielen.

Sie können sich denken, wie sehr mein Freund sich vor den Besuchen solcher fataler Pilger verwahrte. Der strengste Wachebefehl ward ertheilt und aufrecht erhalten. Nichtsdestoweniger gelang es dennoch einem solchen Besucher die Nase der Hunde und die Wachsamkeit der Posten zu täuschen. Er hatte unbemerkt die äußeren Grenzen des Schlosses überschritten und war bis ins Innere desselben vorgedrungen, fest entschlossen keinen Fuß breit zu weichen und jedem Widerstand zu trotzen. Er wußte, daß die Herrin des Schlosses Gäste bei sich habe, folglich nicht lange abwesend sein könne, und erklärte sogleich seinen unerschütterlichen Entschluß sie erwarten zu wollen, solle es auch bis tief in die Nacht hinein währen. Er war ein Advokat ohne Processe.

Wir standen draußen im hellsten Mondscheine. Nichts verhinderte ihn seine Drohung auszuführen und so waren wir gezwungen eine neue Kriegslist zu ersinnen, um uns ein für alle Mal von

solchen voyageurs byroniens zu befreien. Bald hatten wir es! Bei dem Gärtner war gerade eine Schwägerin zu Besuch, vormals Kammerjungfer bei der nicht berühmten Frau S. G.

Celestine Cramer war in der langjährigen Ausübung ihrer künstlerischen Zofenschaft ein ganz besonderes Individuum geworden, das mehreren Gattungen anzugehören schien und in sich eine Anzahl verschiedener Typen vereinigte. Sie war belesen wie das Fräulein eines Lesekabinets, in ihrer Haltung majestätisch wie eine Ehrendame einer Hildburghausischen Prinzessin, zuvorkommend wie eine Zündholzverkäuferin und schlau wie die Frau eines Portiers: in jeder Hinsicht zu der Rolle, welche wir ihr zu spielen geben wollten, wie geschaffen. Wir steckten sie in einen hochrothen Schlafrock, eine griechische Mütze und persische Hausschuhe, etablirten sie vor George Sand's Schreibtisch und thürmten vor ihr einen ungeheuren Stoß Papier auf, welcher ihre nicht edirten Werke vorstellen sollte. Daneben ein Riesenschreibzeug, vier oder fünf pedantische Bücher, welche Freund George nie liest und, um die Täuschung zu vollenden und ihr Lokalfärbung zu geben, ein kleines Packet Cigaretten. Eine spanische Wand, von der aus sich alles sehen und hören ließ, verbarg uns.

Jetzt führte man den Advokaten aus der Provinz bei dem Verfasser der „Indiana" ein und eine Komödie begann, von der Sie sich wohl kaum einen Begriff machen, und die Ihnen unglaublich scheinen muß, weil ich selbst mich frage, ob ich wirklich dieser komischen Scene beigewohnt habe oder nicht? Der Advokat machte im halbbeleuchteten Zimmer einige Schritte vorwärts, sichtlich ergriffen, doch mehr selbstbewußt als verlegen. Frau Cramer benahm ihm vollends allen Zwang, indem sie mit der ganzen Liebenswürdigkeit einer gut geschulten Schloßherrin versicherte, sein Ruf sei schon lange in ihre Einsamkeit gedrungen und sie schätze sich glücklich einen Mann wie ihn kennen zu lernen. Dies brachte ihn ins rechte Fahrwasser, so sehr, daß er sich ganz an seinem Platze fühlte und ohne Umschweife anfing literarische Fragen zu besprechen. Er billigte sehr die Heirath des Simon mit der Fiamma, des Bernhard Mauprat mit Edmée — sagte, daß

Jacques sein eigenes Bild sei und er sich selbst auf jeder Seite wieder gefunden habe. Dann gestand er, daß er das Gleichnis der Lélia nicht recht fasse, und fragte den Autor: was ihn wohl veranlaßt habe es ohne Abschluß zu lassen? Hier aber folgerte Frau Cramer, daß sie es mit einem beschränkten Schlaukopf zu thun habe, behielt sich eingehende Erläuterung für eine künftige Unterredung vor und ergriff nun selbst das Wort. Sie rühmte unendlich Balzac's Romane; es sei nur zu bedauern, sagte sie, daß sie nicht immer so ganz moralisch seien. Und nun wandte sie sich plötzlich heftig mit einer verachtenden Sicherheit, bei der wir vor Lachen fast herausgeplatzt wären, gegen die Wochenblättchen eines gewissen Vicomte d'Hautuez, eines Edelmannes ohne Wappen, und erklärte, niemals etwas von ihm zu lesen, weder in Prosa noch in Versen, weil ja alles schließlich doch nur Kammerjungfern-Literatur sei.

In demselben Augenblick kamen die Kinder. Der Hofmeister berichtete über die Studien des Vormittags, Frau Cramer theilte Lob und Tadel aus und schloß mit einer wunderschönen Rede über die Vortheile des Fleißes und die Nothwendigkeit des Gehorsams.

Der Advokat blieb vor Erstaunen über eine solche Beredsamkeit mit offenem Munde stehen. Er mochte finden, daß ein oder zwei fehlende Zähne und einige grauschimmernde Locken der Verfasserin der Lélia nicht übel stünden, daß dieses durch Ermüdung gealterte, durch Leidenschaft und Stürme so verfallene und durchfurchte Gesicht viel mehr Charakter verrathe, als das so viel gepriesene schöne und ruhige Antlitz, welches Delacroix und Calamatta der George Sand schmeichelnd gegeben, und verließ sie, glücklich über die Sympathie, welche zwischen ihnen entstanden war. —

Ich überlasse es Ihnen sich auszumalen, wie wir Frau Cramer über die gelungene Weise, mit der sie den Herrn zum Besten gehabt, mit Lob überschütteten. Dieser, aufgeblüht wie ein Frosch, beeilte sich überall von dem ihm gewordenen ausgezeichneten Empfang zu erzählen. Doch dauerte es nicht lange, so wurde die wahre Geschichte in der Umgegend bekannt, und die Sprache hatte nicht Witzworte und Glossen genug, um über den unglücklichen Besucher herzufallen.

Von diesem Tage an sind seines gleichen aus Rohant verschwunden und bis zur Stunde scheint die ganze Rasse ausgetilgt.

Ich vergesse aber zu sehr, daß ich mit einem ernsten Manne spreche, der sich an das Sanskrit verloren hat und dem Bach's Fugen und die Werke eines Barchon de Penhoen angenehme Ausruhemittel sind, denen er nie ernste Studien zu widmen braucht. Ich vergesse vor allem, daß Sie als guter und treuer Freund mit Sorge dem ziemlich langsamen und bis jetzt auch hinkenden Gang meiner musikalischen Arbeit folgen, daß Sie mir Rechenschaft über meine Arbeitsstunden abverlangen und daß Sie erstaunt sind — Sie auch! — mich ausschließlich mit dem Klavier beschäftigt zu sehen, ohne mich anzuvornen das weitere Feld der dramatischen und symphonischen Komposition zu betreten.

Sie ahnen kaum, daß Sie damit einen mir empfindlichen Punkt berührt haben. Sie wissen nicht, daß mir vom Verlassen des Klavieres sprechen so viel ist, als mir einen Tag der Trauer zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt hat und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn sehen Sie, mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr noch! es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht!

Können Sie nun wollen, daß ich es verlasse, um nach den glanzvolleren und klingenderen Erfolgen auf dem Theater oder im Orchester zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre — was Sie ohne Zweifel zu früh voraussetzen —, selbst dann bleibt es mein fester Entschluß das Studium und die Entwickelung des Klavierspiels erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was nur irgend möglich, was mir heutigentags zu erreichen möglich ist.

Vielleicht täuscht mich der geheimnisvolle Zug, der mich so sehr an dasselbe fesselt; aber ich halte das Klavier für sehr wichtig. Es

nimmt meiner Ansicht nach die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein: es wird am häufigsten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es fast ausschließlich besitzt und in Folge derer es auch die Fähigkeit hat die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu koncentriren. Im Umfang seiner sieben Oktaven umschließt es den ganzen Umfang eines Orchesters und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von hunderten von Musicirenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittelung wird es möglich Werke zu verbreiten, die sonst von den Meisten wegen der Schwierigkeit ein Orchester zu versammeln ungekannt bleiben würden. Es ist sonach der Orchesterkomposition das, was der Stahlstich der Malerei ist, welche er vervielfältigt und vermittelt; und entbehrt er auch der Farbe, so ist er doch im Stande Licht und Schatten wiederzugeben.

Durch die bereits gemachten Fortschritte und die anhaltende Arbeit der Klavierspieler erweitert sich die Aneignungsfähigkeit desselben von Tag zu Tag. Wir machen gebrochene Akkorde wie auf der Harfe, lang ausgehaltene Töne wie auf den Blasinstrumenten, staccati und tausenderlei Passagen, welche vormals nur auf diesem oder jenem Instrument hervorzubringen möglich schien. Durch die voraussichtlichen Verbesserungen im Baue des Klaviers bekommen wir jedenfalls einmal die Mannigfaltigkeit der Klänge, welche uns bis jetzt noch fehlt. Die Klaviere mit Baßpedal, das Polyplektron, die Klavierharfe und noch andere unvollkommene Versuche sind ein Beweis des allgemein sich fühlbar machenden Bedürfnisses nach Erweiterung desselben. Die ausdrucksfähigere Klaviatur der Orgel wird den natürlichen Weg zu der Erfindung von Klavieren mit zwei bis drei Klaviaturen zeigen und so den friedlichen Sieg vollenden.

Obwohl wir noch immer sehr nothwendiger Bedingungen, nämlich der Verschiedenheit der Klangfarbe entbehren, so ist es doch schon gelungen befriedigende symphonische Wirkungen hervorzubringen, von denen unsere Vorfahren noch keinen Begriff hatten, denn die Arrangements, welche bisher von großen Instrumental-

und Vokalkompositionen gemacht wurden, beweisen durch ihre Armuth und eintönige Leere nur zu sehr das geringe Vertrauen zu den Hilfsmitteln dieses Instruments.

Mit den schüchternen Begleitungen, den schlecht vertheilten gesanglichen Theilen, den mageren Akkorden wurde eher ein Verrath an der Idee Mozart's oder Beethoven's begangen, als daß sie übersetzt worden wäre.

Wenn ich nicht irre, habe ich zuerst die Veranlassung zu einem anderen Verfahren durch die Partitur der »Symphonie fantastique« von Berlioz gegeben. Ich habe mich gewissenhaft bestrebt, als ob es sich um die Wiedergabe eines heiligen Textes handelte, nicht nur das musikalische Gerüst, sondern auch alle Einzelwirkungen, sowie die vielfachen harmonischen und rhythmischen Zusammensetzungen dem Klavier zu übertragen. Die Schwierigkeit hat mich nicht abgeschreckt. Meine Liebe zur Kunst verdoppelte meinen Muth. Obgleich ich mir nicht schmeichle, daß dieser erste Versuch ein vollständig gelungener sei, wird er doch den Vortheil haben, daß er den künftig zu gehenden Weg vorzeichnet und es in Zukunft nicht mehr erlaubt sein wird die Werke der Meister so zu arrangiren, wie man es bis zur gegenwärtigen Stunde gethan hat. Ich habe meiner Arbeit den Titel Klavier-Partitur gegeben, um meine Absicht: dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen und demselben nur den Vorzug der Massenwirkung und Mannigfaltigkeit der Töne zu überlassen, recht deutlich zu erkennen zu geben.

Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen, setze ich jetzt mit Beethoven fort. Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hilfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher Andere die schwierige Aufgabe zu bewältigen.

Schon sind die vier ersten Symphonien Beethoven's übertragen, die anderen folgen binnen kurzem nach. Dann lege ich diese Arbeiten bei Seite; denn es ist ja nur nöthig, daß jemand

gewissenhaft vorangegangen. Andere werden sie zukünftig sicherlich gerade so gut, ja viel besser als ich fortsetzen.

Die bisher gebräuchlichen Arrangements sind dann unmöglich gemacht; man möchte sie viel lieber Dérangements nennen, eine Bezeichnung, die eben so wohl für die endlosen Kapriccios und Fantasien, mit denen man uns überfluthet und die aus Motiven jeder Art und jeder Gattung wohl oder übel zusammengeflickt worden, passen würde. Wenn ich derartige Kompositionen betrachte, die pomphaft mit dem Namen ihres Autors versehen kaum einen anderen Werth besitzen als den, welchen die größere oder geringere Beliebtheit der Oper, der ihre Motive entnommen sind, ihnen gegeben, fallen mir immer Pascal's Worte ein: „Gewisse Schriftsteller sagen stets, wenn sie von ihren Werken sprechen: mein Buch, mein Kommentar, meine Geschichte. Sie gleichen dem Bürger, der Grundeigenthümer ist und das „bei mir" beständig auf der Zunge hat. Es wäre besser, sie sagten in Anbetracht dessen, daß oft weit mehr fremdes als eigenes Gut darin ist: unser Buch, unser Kommentar, unsere Geschichte."

Das Klavier hat also einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit das Leben Aller in sich aufzunehmen; andererseits hat es sein eigenes Leben, sein eigenes Wachsthum, seine individuelle Entwickelung. Es ist, um uns eines Wortes aus dem Alterthum zu bedienen, Mikrokosmus und Mikrodeus — kleine Welt und kleiner Gott. Von dem Standpunkt individuellen Fortschrittes aus, sichern ihm Werth und Zahl der für dasselbe geschriebenen Kompositionen den Vorrang. Historische Forschungen würden ergeben, daß von seinem Ursprung an eine ununterbrochene Reihe ausgezeichneter Spieler, aber auch vorzüglicher Komponisten sich mit Vorliebe mit ihm beschäftigt hat.

Die Klaviermusik Mozart's, Beethovens, Weber's sind nicht die geringsten Urkunden des Ruhmes dieser Meister; sie bilden sogar einen wesentlichen Theil der Erbschaft, die sie uns übermacht haben. Auch sie waren zu ihrer Zeit bedeutende Klavierspieler und haben nie aufgehört für ihr Lieblingsinstrument zu schreiben. Ich möchte behaupten, daß in gewissen Klavierstücken von Weber eben so viel Leidenschaft liegt wie in seiner „Euryanthe"

und seinem „Freischütz"; eben so viel Wissen, Tiefe und Poesie in Beethoven's Sonaten wie in seinen Symphonien.

Wundern Sie sich demnach nicht, daß ich, der demüthige Jünger dieser Meister, darnach strebe — wenn auch nur aus der Ferne! — ihnen zu folgen, daß mein erster Wunsch, mein größter Ehrgeiz darin besteht, den Klavierspielern nach mir einige nützliche Unterweisungen, die Spur einiger errungener Fortschritte, ein Werk zu hinterlassen, das einstmals in würdiger Weise von der Arbeit und dem Studium meiner Jugend Zeugnis ablegt.

Schließlich muß ich Ihnen noch bekennen, daß ich mich der Zeit, in der man mir des guten Lafontaine's Fabeln zum Auswendiglernen gab, noch nicht ganz entrückt fühle und ich mich noch recht gut des allzugierigen Hundes erinnere, der den saftigen Knochen aus der Schnauze fallen ließ, um nach dessen Schatten zu haschen. Lassen Sie mich denn friedlich an meinem Knochen nagen. Die Stunde kommt vielleicht nur zu früh, in der ich mich selbst verliere, indem ich einem ungeheuren unfaßbaren Schattenbild nachjage.

Als ich das Berry verließ, wo meine Sympathien in so enge Kreise gezogen waren, daß ich versucht sein könnte diese Empfindungen egoistisch zu nennen — solche Befriedigung hatten sie mir gewährt —, begab ich mich nach Lyon und fand mich in Mitte so schrecklicher Leiden, solch grausamen Elends versetzt, daß das ganze Gerechtigkeitsgefühl in mir sich empörte und mein Herz mit unaussprechlicher Trauer erfüllt wurde. Wie qualvoll ist es doch so mit gekreuzten Armen vor einer ganzen Bevölkerung stehen zu müssen, die umsonst gegen eine Noth ankämpft, in der die Seele mit dem Leib zu Grunde geht! mit anzusehen, wie das Alter ohne Ruhe, die Jugend ohne Hoffnung, die Kindheit ohne Freude ist! wie alle in verpesteten Löchern zusammengedrängt leben und die einen ihre glücklicheren Genossen um den nur zu geringen Lohn für eine Arbeit beneiden, welche der Üppigkeit und dem Müßiggang zum Schmucke dient! O grausamer Hohn des Schicksals! Er, der nicht weiß, wohin er sein Haupt legen soll, arbeitet mit seinen Händen die kostbaren Tenturen, webt die pomphaften Gewebe, hinter welchen der verweichlichte Reiche schläft; er, der nicht die Lumpen besitzt seine Blößen zu decken, webt den

Goldbrokat, welcher Königinnen schmückt, und diese Kinder, für welche ihre Mutter nie ein Lächeln hat, stehen gebückt vor dem Rahmen und folgen mit trüben Augen den unter ihren Fingern entstehenden Arabesken und Blumen, welche den Kindern der Großen der Erde zum Spielzeug dienen sollen.

O hartes Gesetz des socialen Verhängnisses! wann wird der Engel des Zorns deine ehernen Tafeln zerbrechen? O Thränen, o Seufzer, o Stöhnen des Volks! — wann werdet ihr den Abgrund ausgefüllt haben, der uns noch von dem Reiche der Gerechtigkeit trennt!

Anstatt der brüderlichen Liebe, die noch nicht in unser Herz eindringen konnte, ist wenigstens das Almosengeben in unsere Gewohnheiten eingetreten. In Lyon, in Paris, überall läßt man, wenn die Noth einmal die von einer Art stillschweigender Übereinkunft ihr angewiesene Grenze überschritten hat, einen allgemeinen Aufruf an alle Besitzenden ergehen. Ein löblicher Eifer erfüllt alle Klassen, tausend Mittel werden erfunden, um den Geiz zu übervortheilen, die Almosensammlungen nehmen alle möglichen Formen an und, um wenigstens der Eitelkeit und der Genußsucht zu entreißen, was von der Liebe zur Menschheit nicht erreicht worden wäre, lassen sie sich sogar von dem verletzenden Kontrast, Feste und Bälle angesichts des Elendes zu geben, nicht zurückschrecken. Die elegantesten Frauen benutzen den Einfluß ihrer Reize und üben christliche Koketterie; junge Mädchen, dem zwiefachen Bedürfnis der Arbeit und der Mildthätigkeit gehorchend, verzieren Kaschmirbörsen mit Goldperlen; die Männer vereinigen sich zu einem Komité, um ernstlich und tagelang die Zahl der Lüstres oder die Farbe der Draperien, die das Fest dekoriren sollen, zu besprechen. Bitte, meine Herren! beeilen Sie etwas Ihre philanthropischen Debatten —; denn so eben ist ein Greis vor Ihrer Thür aus Entkräftung niedergefallen, so eben hat eine Mutter ihre Tochter verkauft!

Es soll nicht gesagt sein, daß diese Werke nicht gut, nicht sehr gut seien. Das Gute wollen ist schon gut, und dem Bedürftigen sagen, daß man an ihn denkt, ist ihm schon theilweise eine Erleichterung. Es ist schon viel, egoistischen Vergnügungen einen humanen

Gedanken beizumischen, es ist vielleicht hier fast alles, was man heutigentags thun kann.

Auch ich habe mir immer eine Pflicht daraus gemacht, mich bei jeder Gelegenheit Wohlthätigkeitsvereinen anzuschließen. Nur tags nach den Koncerten, an welchen ich mitgewirkt, wenn die Festunternehmer sich beglückwünschten und sich der Einnahme rühmten, entfernte ich mich gesenkten Hauptes, daran denkend, daß, um sich satt zu essen, kaum ein Pfund Brod, um sich zu wärmen, kaum ein Büschel Holz nach der Theilung auf jede Familie treffe. — Achtzehn Jahrhunderte sind vergangen, seit Christus die Brüderlichkeit den Menschen gepredigt hat, und sein Wort ist noch nicht besser verstanden! Wohl brennt es wie eine heilige Lampe in den Herzen Einzelner, aber erleuchtet nicht Alle; und diese Generation, welche sich zu den lichtesten Höhen des Geistes aufzuschwingen wußte, bleibt dennoch tief in den Finsternissen des unwissenden Gemüthes versunken.

Gleich einem Arzt, der seinen Kranken zu retten glaubt, wenn er seine Pestbeulen nach Innen treibt, so schmeichelt sich die Gesellschaft eine tiefe Wunde durch Palliativmittel, die nur die Oberfläche berühren, heilen zu können. Die, welche das Schicksal der Nationen in Händen haben, vergessen nur zu leicht, daß Ergebung nicht lange die Tugend der Masse bleiben kann und daß, wenn das Volk lange geseufzt hat, man es plötzlich brüllen hören wird.

Was wird die Kunst, was wird der Künstler in solchen schlimmen Tagen thun? Die Maler werden ihre Bilder ausstellen, die Musiker Koncerte zum Besten der Armen geben. Ohne Zweifel thun sie Recht, und wäre es auch nur, um den stets bereiten, der Sache der arbeitenden Klasse dienenden Willen zu beweisen. Doch werden sie damit das Richtige treffen? recht handeln? und wird ihr thätiges Mitgefühl bei dieser Halbheit stehen bleiben können? Lange genug hat man sie als Höflinge und Parasiten in den Palästen gesehen, lange genug haben sie die Amouren der Großen und die Freuden der Reichen verherrlicht: nun ist für sie die Stunde gekommen, den Muth der Schwachen aufzurichten und die Leiden der Unterdrückten zu lindern! Die Kunst muß dem Volk die schöne Hingabe, die

heroischen Entschlüsse, die Stärke, die Humanität, sich selbst ins Gedächtnis zurückrufen! Die Vorsehung Gottes muß ihm von neuem verkündigt, ihm das Morgenroth eines besseren Tages gezeigt werden, damit es sich bereit halte und seiner Hoffnung große Tugenden entkeimen können. Vor allem muß das Licht von allen Seiten kommend in seinen Geist eindringen und, damit es auch den Werth des Lebens kennen lerne, damit es nie wieder grausam in seiner Rache, unbarmherzig in seinen Beschlüssen werde, müssen die süßen Freuden der Kunst sich um seinen Herd sammeln.

Ich habe in Lyon das Glück gehabt Nourrit wiederzufinden, diesen eminenten Künstler, dessen Talent zwar für die Oper in Paris verloren ging, der aber berufen ist überall, wo er sich hören lassen wird, bei jeder Thätigkeit, die er erwählen mag, einen großen und nutzbringenden Einfluß zu üben. Seine Überzeugungen und Sympathien werden zweifellos uns einmal auf gleichem Wege begegnen lassen, und ich habe in dem Zufall, ihm auf der letzten Grenzstation meiner Reise in Frankreich die Hand drücken zu können eine glückliche Vorbedeutung gesehen.

Unsere beiderseitige Freundin Madame Montgolfier hat uns täglich bei sich vereinigt. Schubert's Lieder, welche Nourrit mit hinreißender Gewalt vorträgt, versetzten uns in einen Enthusiasmus, der sich mehr und mehr unserer kleinen Zuhörerschaft mittheilte. Eines Abends, als er den „Erlkönig" recitirte, nahm M . . . . [1], der Schubert und Goethe in ihrer ganzen Erhabenheit und Tiefe versteht, einen Bleistift und schrieb auf ein Albumblatt eine Art freier Paraphrase, welche ich Ihnen hier übersende, um Sie für die Langeweile dieses langen Briefes zu entschädigen.

Franz Liszt.

---

1 Marie, la C[illegible] d'Agoult.

V.

An Louis de Ronchaud.

(1837.)

September 1837.

Sie haben uns verlassen wollen: weder die Bitten der Freundschaft, noch die verführerischen Reize einer bevorzugten Gegend sind im Stande gewesen Sie bei uns zurückzuhalten! Woher kommt es, daß Sie beim letzten Händedruck sich wegwandten, damit sie[1] Ihre Thränen nicht sähe? Woher kommt es, daß Sie unter mühsam unterdrücktem Schluchzen erbebten, als Sie sich mir an die Brust warfen? Waren denn nicht Sie es, Sie ganz allein, der es so gewollt hat? Doch was frage ich lange nach dem Warum dieser plötzlichen Abreise, dieser scheinbar so wenig begründeten Trennung? Sie sind in dem unruhigen Alter, wo man an den Zuneigungen wie an Ketten rüttelt, wo man bestrebt ist unempfindlich zu scheinen, nur um damit zu zeigen, wie sehr man Mann geworden ist. Schon ermüdet Sie die Klarheit Ihres Lebens, schon langweilt Sie die Reinheit Ihrer jugendlichen Stirne; es drängt Sie jene durch Leidenschaften zu trüben und in diese Furchen zu ziehen. Schon hören Sie aus der Ferne seltsame Stimmen, die Sie zum Lebensgenusse anreizen.

Der Dämon der Neugierde treibt Sie und Sie glauben den edlen Instinkt des Poeten, der sich in Ihnen wie vorausgenommene Gewissensunruhe gegenüber unvermeidlichen Fehlern regt, nicht schnell

1 La Cte d'Agoult.

genug zum Schweigen bringen zu können: so gehen Sie, verlassen Sie sich selbst; werfen Sie die Schätze Ihrer Jugend in alle Winde; eilen Sie, sich selbst zu zerpflücken; geben Sie sich allem hin! denn — „Sie wollen handeln", sagen Sie! Exklusive Neigungen und begrenztes Schaffen des Künstlers erscheint Ihnen als Zeichen der Schwäche oder der Unzulänglichkeit. Sie beklagen mich fast, wenn Sie mich ruhig meine schmale Furche ziehen sehen, und dunkel erscheint Ihnen mein Himmel, weil Sie nur einen einzigen Stern an ihm entdecken. Ihr unersättlicher Geist will alles auf einmal: die Kämpfe des öffentlichen Lebens, die Beifallsrufe der Menge, den Rausch des Ruhmes und das Entzücken der Liebeständeleien. Mit reizender Naivetät streben Sie nach dem Unmöglichen. Nichts erscheint Ihnen natürlicher als die Erfüllung Ihrer ungeordneten Wünsche. Gehen Sie, mein schöner und junger Dichter! Bald, ohne Zweifel nur zu bald werden Sie zu uns zurückkehren, das Herz enttäuscht, entnüchtert selbst vom heiligen Eifer des Guten und vom Durste nach dem Ideal traurig geheilt durch die bitteren Wasser der Erfahrung. Möge Ihnen dann der Herr wie mir, der Ihnen um einige schwer wiegende Jahre voraus ist, in seiner weiten Behausung eine enge Furche zur Bearbeitung und an seinem Himmel einen Stern zum Beschauen aufbewahrt haben!

Am Tage nach unserem Abschied stieg ich die Saône weiter hinauf und gelangte bei Lamartine an. Dieser ist wirklich, wie Sie es mir so oft aussprachen, „der glückliche Poet des Jahrhunderts." In einer Epoche des Haders, der Veränderlichkeit, der kämpfenden Rivalschaften ist sein Name plötzlich weithin strahlend über die Regionen der Gewitter unter uns erschienen, und zu gleicher Zeit sich Allen und seinem eigenen Selbst enthüllend kannte er kein langes Erwarten, keine anmaßenden Protektionen, keine klugen Rathschläge officiöser Mittelmäßigkeit. Er hatte keine Qualen des Zweifels zu erdulden und, wenn die Menge gleichgültig bei seinem Dichterworte blieb, fragte er sich nie, ob das Phantom, das ihm als sein Genie erschienen, vielleicht nichts weiter gewesen sei als der riesige Schatten seiner Eitelkeit? Der erste Gesang seiner Leier war in freier reiner Luft erklungen und seine Brust hatte sich in

keiner vom Neide vergifteten Atmosphäre erweitert. Von seinem ersten Auftreten an wurde der junge Mann wie ein Gesalbter des Herrn begrüßt, wie einer jener Könige des Geistes, deren Fehler selbst geheiligt sind und deren Nachwelt schon am folgenden Morgen ihres ersten Ruhmestages geboren ist.

Ohne Zweifel haben zu dieser Ausnahmsbestimmung, zu dieser so einstimmig und so unverändert aufrecht erhaltenen Popularität mehrere Ursachen beigetragen; denn gewöhnlich erhebt sich das Genie nicht als friedlicher Beherrscher: lang verkannt, heftig angegriffen, oft während der ganzen Hälfte seines Jahrhunderts hindurch verleugnet — nur durch tausend Hindernisse bahnt es sich seinen Weg.

Fern von derartigen Schicksalen sind die Poesien Lamartine's von den glücklichsten Umständen begleitet gewesen. Chateaubriand hatte bereits in Frankreich auf das glänzendste eine neue Literatur eingesetzt. Aus dem Christenthume heraus ließ er eine unbekannte oder vielmehr eine vergessene Poesie erblühen. Indem er jene beiden ewig in der Menschheit erzitternden Saiten: Liebe und Religion gleichheitlich erklingen ließ, hatte er himmlische, die Seelen gefangen haltende Harmonien gefunden; aber die pompöse Seltsamkeit seines Stiles, der fast unmäßige Luxus seiner Farbe, das — um mich eines Zeitausdruckes zu bedienen — das „Romantische seiner Manier" brachten ihm unzählige scharfe Kritiken ein. Da er überdies zu seinen Heldinnen eine Atala, die freie Tochter der Natchez, und eine Pelleda, die mit Mistel gekrönte Druidin, wählte, da er seine Liebesgestalten an die Ufer des Mississippi in die Wälder Amerikas versetzte, verscheuchte er sich eine große Anzahl von Lesern, deren Intelligenz wenig reiselustig nach der Vorschrift gewöhnlichen Geschmackes das Bekannte dem Unbekannten vorzieht und ohne Anstrengung sich unter den Zügen der dargestellten Persönlichkeiten zu erkennen liebt. Es giebt einen Grad der Neuerung, den man ohne Gefahr nicht überschreitet. Der Dichter darf kraft seines Genies den Leser wohl etwas über das Gewöhnliche hinausführen, doch wenn er sich kühn auf unbetretene Pfade stürzt, unbekannte Räume

durchmißt, erstaunt jener, wird müde und läßt ihn endlich in der Wüste allein zurück.

Lamartine dagegen hatte die Gabe den richtigen Punkt erlaubter Neuerung zu treffen. Seine „Elvira" entzückt, ohne zu überraschen; denn es giebt kaum einen Mann, der nicht in seiner Jugend einmal geglaubt einer Elvira zu begegnen, kaum einen, der sich nicht einmal als Träumer „unter dem Schatten einer alten Eiche" oder „unter den Hallen einer gothischen Kirche" gefühlt hätte. Solche Gefühle nicht dramatisirt, sondern in einer beschaulichen Lyrik bleibend hatte Lamartine noch den Vortheil, daß seine vorherrschend subjektiven Leser, die sich gerne überall wieder finden, leicht ihre eigene Geschichte in den harmonischen Rahmen seiner göttlichen Poesie bringen konnten. Diese Träumerei im Freien, diese verduftenden Lieben wurden später vom Volke der Nachahmer so verflacht, daß Lamartine selbst, wäre er zehn Jahre später gekommen, nur mit größter Mühe einen Weg durch die Masse der Elvirenliebhaber, durch den Wald alter Eichen und durch die Überfluthung der Seen von Azur gefunden hätte! Als aber die Stunde der Prüfung und der Kritik kam, war sein Name ein geheiligter, sein Ruhm außer Frage gestellt. Die Prüfung war respektvoll, die Kritik schonend; und als spätere Werke Anfechtungen erlitten, war die Lorbeerenkrone des Dichters bereits so reich an Blättern und Blüthen, daß er ohne große Sorge sich einige die Erde am nächsten berührende Zweige entreißen lassen konnte.

Saint-Point ist ein reizender Wohnort. Hier giebt sich Lamartine mit Eifer der Erfüllung seiner departementalen Pflichten hin, so wie unser parlamentarischer Brauch sie vorgezeichnet hat — für den gewöhnlichen Menschen, der sich unter Dichtern und Künstlern nur außerhalb aller Wirklichkeit stehende Wesen vorstellt, welche sich nur von Chimären nähren und wie Gott Brahma in leuchtender Finsterniß entschlummern, eine Sache des fortgesetzten Erstaunens. Lamartine der Geschworene, Lamartine das Mitglied des Staatsraths, Lamartine der Deputirte ist für viele eine Anomalie, ein Räthsel. Die guten Leute halten sich an den Pegasus und Helikon; sie wissen noch nicht, daß in unserer modernen Civilisation Dichter und Künstler

keine Parias sind, deren Genie sie von der übrigen Menschheit trennt, daß sie im Gegentheil zu den Menschen gehören, die mit allen leben und in Gemeinschaft mit denen lieben, arbeiten, leiden, welche lieben, arbeiten und leiden, daß sie in ihren Gebräuchen und Gewohnheiten eben so wenig phantastisch sind wie der harmloseste Bürger von Carpentras oder von Tarascon.

„Seltsam", werden Sie sagen, „daß das allgemeine Vorurtheil trotz aller Erfahrung und Vernunftgründe es als Thatsache hinstellt, daß ein Mensch nur darum, weil er mit höherer Fähigkeit begabt ist, den einfachen Sinn zur Leitung politischer und bürgerlicher Angelegenheit nicht besitze!" Seltsam? O nein — wer weiß nicht, daß Vorurtheile, welche der Mittelmäßigkeit schmeicheln, sich mit wunderbarer Leichtigkeit, und das nur im direkten Rechte ihrer Absurdität, festsetzen? Wer ist nicht schon Zeuge von der unglaublichen Schnelligkeit gewesen, mit der hohle Ideen um sich greifen? Und sehen wir nicht, daß es eben so wie epidemische Krankheiten epidemische Irrthümer giebt, die in gewisser Zeit in der Atmosphäre liegen und mit der Luft, die man einathmet, eingesogen werden? —

La Grande-Chartreuse! Schließt nicht dieser Name in sein düsteres Mysterium den unbestimmten und unerklärlichen Gedanken an alles das ein, was die christliche Askese während mehr als zehn Jahrhunderten hervorgebracht hat? Die geheiligten Thorheiten, die freiwilligen Selbstmartern, die finsteren Märtyrer, die widerstandskräftigen Entsagungen: dieser ganze stumme, düstere Protest gegen die Herrschaft des Satans, diese mystische Reaktion gegen fleischliches Gelüste — scheinen sie nicht die blassen Schatten jener Einsiedler heraufzubeschwören, die, von Gott allein gekannt, das Leben mit auf Gräber geheftete Blicken durchpilgerten, ihren Willen unter eine eiserne Regel zwangen und sich ganz in streng-ernstes und wildes Verlangen nach einer unbegreiflichen Welt versenkten?

Sonst gelangte man zum Zufluchtsorte des heiligen Bruno nur auf einem schmalen, dornigen Wege; die Füße zerfleischten sich an Dornen, gleichsam die Zerfleischung des Herzens in heiliger

Buße vorbereitend. Heute, wo die Civilisation über alles triumphirt, sind die heiligen Wege geebnet und eine gepflegte Straße ersetzt den wilden Fußpfad — noch ein Jahr, und man wird zur Grande-Chartreuse mit Wagen und Pferden kommen können!

Der jetzige Weg führt an der Seite eines wilden Bergbaches einen sanftsteigenden, immer von Buchen, Fichten und Kastanien beschatteten Abhang hinan. Je weiter man in der Bergesschlucht vordringt, desto mehr verengert und verdüstert sich diese. Dem Rauschen des Gebirgswassers folgt Schweigen. Die an Schönheit immer zunehmende Vegetation scheint den Pilger nur zum Frieden Gottes führen und in ihm festhalten zu wollen. Ich habe viele Alpen erstiegen; aber nirgends habe ich eine solche Wirkung sich fortsetzender Steigerung erfahren. Die Alpen theilen sich in drei bestimmte und kontrastirende Regionen: zuerst die der Kultur und der Vegetation, dann folgt die Region der Tannen und der Weideplätze, welche sich mehr und mehr abstufend in die Region der Felsen und des ewigen Schnees übergeht. Hier hingegen ist nichts Unterbrochenes, nichts Abgeschnittenes: es breitet sich ein grüner Teppich zu unseren Füßen, ein Laubdach über unseren Häuptern — eine verborgene Stimme ruft uns zu: »Venite ad me omnes, qui laboratis.« Es ist der Tag von Mariä Himmelfahrt.

Nach einem vierstündigen Marsch verkünden uns die Glocken die Nähe des Klosters. Ich trat in die Kapelle, wo man den Sieg der Mutter Gottes feiert, und ließ mich in der Nähe eines Pfeilers nieder, wo ich vor zehn Monden die Gesänge der Todtenmesse gehört. Einen langen Augenblick konnte ich mir einbilden diesen Platz nicht verlassen zu haben, so wenig Unterschied bestand zwischen den Gesängen der Freude und jenen des Todes. Das war dasselbe eintönige, accentlose Psalmodiren, dasselbe hohle Gemurmel von altersgebrochenen Stimmen, die in der Entsagung ihren Klang eingebüßt — mehr seltsames Geräusch als Musik, Accente, die so wenig wie die Brust, aus der sie kamen, weder Lebendiges noch Menschliches an sich haben.

Ich eilte, daß ich wieder ins Freie kam. Auf dem sammtnen Rasen, der sich vor dem Kloster ausbreitete, spielte eine Schaar

Kinder «aux osselets» und zwei herrliche Kühe weideten die duftenden Kräuter mit vertrauensvoller Nonchalance ab. Rings um mich ragten steile mit Baumgruppen besetzte Felsstücke in die Höhe; ein einziger Vogel nur schmetterte beharrlich seine Kadenz in die Lüfte. Welche Kontraste, mein Freund! Welche lebendigen Symbole! Welcher Anachronismus — ein Kloster Chartreuse im neunzehnten Jahrhundert! Wie' hat das Papstthum es nicht fühlen können, daß die Zeit gekommen sei eine Institution neu zu beleben, die von keiner Bedeutung mehr ist, keine Idee mehr verkörpert, keinem Bedürfnis mehr entspricht und darum nothwendigerweise zu Staub verfallen muß? Ein Papst von Genie, ein Papst, der seine Epoche so verstanden hätte, wie die Gregor und Innocentius die ihrige, würde aus den Klöstern ohne Zweifel einen enormen Nutzen gezogen haben, indem er sie der Arbeit der Intelligenz oder selbst der industriellen Benutzung gewidmet hätte: er hätte so gewissermaßen den Flecken des Müßiggangs ausgelöscht, der das Klosterthum dem Volke so odiös macht; er hätte so den industriellen Spekulationen vorgebeugt, die jetzt die verloren gegangenen Religionsideen absorbiren, und die Männer Gottes, die Arbeit des Proletariers theilend, hätten hierdurch das Recht erworben, diesem die Christuslehre zu predigen. Durch diese einfache Abänderung klösterlicher Regeln würde das Papstthum, ohne im geringsten an sein Dogma zu rühren, dem Christenthume eine zahlreiche Klasse der menschlichen Gesellschaft wieder zugeführt und sich das Mittel gesichert haben in Übereinstimmung mit dem gegenwärtigen Zustand der Geister einen Theil jenes Einflusses wieder zu gewinnen, den es zu anderen Zeiten auf entgegengesetzten Wegen sich errungen hatte.

Der Geist der Association verbreitet sich unter uns auf eine Weise, daß ich wenig überrascht wäre, wenn Klöster anderer Art sich bildeten: Vereinigungen von Künstlern, Gelehrten und Arbeitern, die unter einer gegebenen Regel zusammenlebten und ihre Untersuchungen wie Entdeckungen gemeinschaftlich zusammentrügen. — Hierdurch würde der den Menschen isolirende Egoismus noch sicherer bekämpft als durch die klösterliche Abgeschiedenheit. Mit den Beschäftigungen des materiellen Lebens würde weniger Zeit vergeudet

und das Elend könnte nicht so viel Intelligenz ersticken: es gäbe weniger Irrthümer und andauernde Blindheit; denn das Auge Aller würde über den Einzelnen wachen . . . . . Aber . . . beschließen wir alle Voraussichten und Hypothesen. Habe ich Ihnen doch von einer so herrlichen Wirklichkeit noch zu erzählen!

Auf Reisen drängen sich die Gegensätze! An den Ufern des genfer Sees erwarteten uns der Schatten Voltaire's und die Statue Rousseau's, dieser zwei großen Verheerer der Klöster. Noch weiter Ripaille, der Aufenthalt des epikureischen Philosophen, der seine Stirn des doppelten Gewichtes der Bischofsmütze und der Krone entledigte und von sich kein anderes Andenken zurücklassen wollte, als ein populäres Dicton, das in zwei Sprachen „die Freude und das Wohlwollen" ausdrückt. Hier ist Pissevache, der stolze Wasserfall, der seine Reize wie ein Kourtisane ausbreitet; dann die keusche Nymphe des Turtemagne, die sich in Felsen verbirgt, aus dem ihre weichen, weißen Wellen wie langes Schwanengefieder herausfallen. Wir überschreiten den Simplon, jene kühne Passage, die sich ein Heldenwille über tiefe Abgründe und unerschütterliche, seit den Urtagen der Welt dort ruhende Marmorblöcke erzwungen hat. Schweigend senken wir die Blicke — man fühlt sich überall so klein, wo Napoleon seine Spuren eingedrückt.

In Baveno, an den Ufern des Lago Maggiore, führt uns ein Boot nach der Isola-Madre, früher ein öder Felsen, auf dem jetzt die freigebigste Vegetation emportreibt. Citronen- und Orangenbäume bedecken die Wände mit wohlriechender Tentüre. Die Sassafras, Camphoren und Magnolien bilden den köstlichsten Schatten; und darüber erhebt die schottische Tanne ihren ernsten Kopf, gleich einem geschmähten Philosophen in Mitte einer lachenden und freudigen Versammlung. Die Aloë mit ihren Blättern von Bronce durchbricht den Felsen und breitet ihre glutvollen Kelche aus, die nur einmal in ihrem Leben erblühen! . . . . Aber der Abend ist herabgesunken; es zieht der Mond eine leuchtende Furche auf der Welle, die leise wie der Glaube an göttliche Dinge in unserer zweifelnden, zögernden Seele erzittert. Von den Dörfern, die ringsum den See begrenzen, rufen und antworten heilige Glockentöne

. . . . . Und Stern an Stern erscheint am Himmelszelt . . . . . Sagt, was ist es denn in uns, den Kleinen und Elenden, was uns mit diesen unendlichen Wundern in Verbindung setzt? . . . . . .

In Sesto-Calende hielt mich der Herr Polizeikommissär drei Tage wegen, ich weiß nicht welchen Fehlers meines Passes zurück. Man durchwühlt unser Gepäck — es ist in Ordnung. Gewiß, nichts ist weniger hübsch als ein österreichischer Douanier im Schatten eines Olivenbaumes, und selbst Bernardin de Saint-Pierre hätte Mühe gehabt diese beiden Schöpfungen der Vorsehung in „Harmonie" zu bringen. Wohlverstanden, ich spreche hier nur vom Standpunkte des Pittoresken aus und will mich in nichts mischen, was den Rechten seiner Majestät des Kaisers von Österreich entgegenstände.

Noch muß ich hier, um mir keine Undankbarkeit zu Schulden kommen zu lassen, des Vetturinos erwähnen, der uns von Genf nach Milan gebracht hat; denn unter heitereren Auspicien könnte man den Boden Italiens nicht betreten. Salvadore Bellatella mit seiner ausgezeichneten Höflichkeit gegen le nostre excellenze, immer lachend und singend, die maledette mosche und die hübschen Mädchen wechselweise apostrophirend, ist ein vollkommener Mimiker, ein vollendeter Spaßmacher; Bellatella ist das Ideal eines Vetturino! Möge der Thau des Himmels das Heu beträufeln, mit dem er seine schwindsüchtigen Renner füttert! Mögen die Echos der Lombardei lange Jahre hindurch den Refrain seines heiteren Chanson zurückwerfen:

Siamo vetturini, siamo, siamo
In ogni paës una ragazz' abbiam, abbiamo.

Milan.

So eben kam ich an. Gewiß glauben Sie, ich sei sogleich zum Dom, zum Museum, zur Bibliothek gerannt? Durchaus nicht und nichts von alle dem. Ich bin kein Volney-Leser; ich ignorire vollständig, wie man mit Vortheil reisen kann und wie man sich benehmen muß, um in seiner Bewunderung klassisch und methodisch zu verfahren. Ich habe nie etwas durch „Paragraphen"

gelernt, als höchstens eine ausgesprochene Abneigung gegen die Art und Weise der reisenden Touristen. So viel als möglich suche ich mich davon frei zu halten, allerdings in Folge dessen die Zeit vergeudend; doch was hätte auch einer, der „durch eigenen Willen verbannt, mit Vorsatz irrend, zweckmäßig unklug, überall fremd und überall zu Hause", Besseres zu thun?

So schlendere ich in den Straßen Milans herum, wie ich es auf den pariser Boulevards thun würde und, ohne recht zu wissen wie? befinde ich mich der Scala gegenüber, am Eingangsthor von Ricordi's Magazin. Sie wissen, oder Sie wissen auch nicht, — denn Gott sei's gedankt, Sie haben nie Sechszehntelnoten geschrieben oder verkauft! daß Ricordi der erste Verleger Italiens und einer der bedeutendsten ganz Europas ist; und sehen Sie, der Verleger ist der residirende Minister der musikalischen Republik, die salus inferorum, das refugium peccatorum, die Vorsehung wandernder Musikanten, wie ich einer bin.

Ich trete ein und setze mich ohne Präambulum an das offene Klavier. Ich fange zu präludiren an — die Art, auf welche ich meine Empfehlungsbriefe überreiche. Ricordi ist anwesend, er hört zu und begeistert sich. Doch, wie er mir nachher gestand, hatte er nicht gefrühstückt und war sehr hungrig; die Begeisterung höhlt seinen Magen aus; er denkt an den risotto, der seiner wartet, und läuft während eines Orgelpunktes davon, um seine Lebenskräfte neu zu stärken. Der Sympathie noch zugänglicher kommt er zurück. Doch redet er mich nicht an, sondern äußert gegen einen seiner Commis: Questi e Liszt o il Diavolo. Da ich mich so stark verdächtigt sah, ging ich auf ihn zu und nannte mich; keine fünf Minuten waren vergangen, so hatte mir Ricordi, ohne daß ich noch wüßte, was wir gesprochen, sein Landhaus in der Brianza, seine Loge in der Scala, seine Equipage, seine Pferde, seine fünfzehnhundert Partituren zur Verfügung gestellt. Nur einmal, bei einem Freund, der lange in Honolulu, der Hauptstadt von Otaheiti gelebt hatte, habe ich in gleichem Maße eine Gastfreundschaft mit weniger Einschränkung und größerer Herzlichkeit ausüben sehen.

Den Abend noch gingen wir zusammen in die Scala. Die ungeheure Größe des Saales, sein schöner Bau, die Tiefe der Scene geben diesem Theater etwas höchst Imposantes; doch ist der Hauptanblick ein eintönig trauriger. Der Mangel an Licht und die Leere der Logen[1] sind gewiß zwei Ursachen, welche den Eindruck der Kälte und der Traurigkeit, den ein erster Eintritt macht, erklären; aber es giebt noch andere, permanentere und schwerer zu beseitigende Ursachen. Die Scala ist nicht, wie das pariser Opernhaus, verschiedenartig in ihrer Symmetrie. In Paris erhebt sich das Parterre amphitheatralisch; ein Balkon steht vor den Logen ersten Ranges, die meisten sind offen, was — ohne vom Glanze der rothen Draperie und der Vergoldungen zu sprechen — die Damen zu großem Staate, wenigstens zu ausgesuchter Toilette nöthigt. In Milan ist das Parterre eine ebene Fläche. Die fünf Logenreihen sind gleichlaufend; die Logen selbst, für den Eigenthümer durch ihre Tiefe sehr bequem, sind nicht darauf berechnet in das Auge zu fallen: sie sind nur wenig offen und gleichförmig mit dunkelblauer Seide ausgeschlagen, was den matten Glanz der mit Öl gespeisten Kronleuchter vollends ertödtet. Die Vergoldungen sind massiv und veraltet . . . . . „Aber das Schauspiel"? werden Sie fragen; „die Oper? die Sänger?" — Leider Gottes, mein Freund, ist die Aufführung wenig geeignet die Langeweile, welche der Saal erregt, zu vertreiben.

An diesem Tage führte man „Marino Falieri" auf, und zwar dem Gebrauche gemäß nach sehr wenig Proben: denn in diesem überglücklichen Lande ist das „in Scene setzen" einer ernsten Oper durchaus keine ernste Sache. Es genügen gewöhnlich vierzehn Tage dazu. Das Orchester und die Sänger, die sich gegenseitig fremd, vom Publikum, das entweder plaudert oder schläft, keine Anregung erhalten — in der fünften Loge wird soupirt und Karte gespielt —,

1 Die Saison ist dieses Jahr eine sehr schlechte, nur Theater-Unternehmer-Stil! Die ganze Welt klagt über den Direktor, über die Sänger, über die Kompositeurs und hierin hat die ganze Welt vollständig Recht.

kommen hier zerstreut, gelangweilt, erkältet nicht als Künstler zusammen, sondern als Leute, die für jede Stunde Musik, welche sie machen, bezahlt werden. Es giebt nichts Eisigeres als diese italiänischen Aufführungen. Trotz der vom italiänischen Geschmack diktirten Übertreibung der Accente und Gesten ist von einer glänzenden Darstellung keine Rede, von Nüancen keine Spur, noch weniger von einer Ensemblewirkung. Jeder Künstler denkt nur an sich, ohne sich wegen seines Nachbars zu beunruhigen. Warum sich auch für ein Publikum abmühen, das nicht einmal zuhört? Nur die Primadonna hat in der cavatine à la mode einige Chancen für Erfolg. Trios, Quintetten, Finales, Chöre — alles erscheint wie von Somnambülen ausgeführt und man kann mit aller Wahrheit behaupten, daß die Sänger wohl alle auf einmal, aber nicht zusammen singen. Und doch, aus Furcht, die Gemüthserschütterung könne eine zu gewaltige sein, und um der vom dramatischen Interesse zu hoch gespannten Einbildungskraft Zeit zur Beruhigung zu geben, wird das Ballet nach dem ersten Akte eingeschoben und die Oper erst nach den Pirouetten beendet.

Gegenstand des Balletts, das ich sah, war der „Tod der Virginia". Eine Pferde-Volte, ausgeführt im Stile Franconi's, sollte unsere Geister zu den Festen des römischen Konsulats versetzen, und eine dieser Zeit herrlich angepaßte Pantomime mit viereckigen, winkeligen und höchst genauen Gesten uns über den Raptus der jungen Römerin belehren. Einige bewundernswerthe Entrechats des Tänzers Brettin sagten das Übrige.

»Et le tout a fini par un coup de poignard«, nach welchem wir uns erhoben, um im Garten Cava Sorbetti zu nehmen.

Ich bleibe nicht in Mailand; die Hitze ist noch zu drückend. Wir werden an den Ufern des Comersees nach einem kühleren Plätzchen suchen. Erst bei meiner Rückkehr werde ich Ihnen von dem Zustande der Kunst in der Hauptstadt des musikalischen Italiens sprechen. Viele Leute würden an meiner Stelle nicht ermangeln ein endgiltiges Urtheil und eine definitive Kritik niederzuschreiben. Ich aber bin nicht so prompten Geistes und ich fühle das Bedürfnis

noch lange zu hören und zu beobachten, ehe ich mein Urtheil feststelle. Ich habe Ihnen meinen ersten Eindruck geschildert: ich gebe Ihnen denselben weder als den richtigen noch als den falschen, sondern einzig als den meinigen. Auf ein andermal die längere Besprechung.

Für heute aber noch ein Wort der Freundschaft und den herzlichsten »shake hand«, den Sie jemals empfangen, ich jemals gegeben.

F. Liszt.

VI.

Am Comersee.

An Louis de Ronchaud.

1837.

Bellaggio, im Oktober 1837.

Wollen Sie einen günstigen Schauplatz für die Geschichte zweier glücklich Liebender, so wählen Sie dazu das Gestade des Comersees! Noch nie ist mir ein vom Himmel so überschwenglich geeigneter Erdstrich vorgekommen, ein Erdstrich, auf dem der volle Zauber des Liebeslebens natürlicher erscheinen könnte. Die Herrlichkeit und Majestät der Alpenländer dient nur dazu unsere Kleinheit zu beschämen. Der Mensch fühlt sich gedrückt durch solche Größe. Der Gletscherberge Zeiten überdauerndes Sein mahnt ihn an seine Vergänglichkeit; des ewigen Schnees unberührte Reinheit ist seinem befleckten Gewissen ein stummer Vorwurf. Die drohend hängenden Granitmassen über seinem Haupte, das düstere Tannengrün, die herbe Luft, die Schrecknisse des Lawinendonners, der Abgründe ununterbrochen grollendes Leben — Sinnbilder sind es, ja strengmahnende Sinnbilder eines von verschleiertem, unwiderruflichem Verhängnis bedrängten Geschickes!

Aber hier unter dem Atherblau einer liebeathmenden Umgebung dehnt sich die Brust und alle Sinne erschließen sich den Wonnen des Daseins. Leicht ersteigliche Höhenzüge winken zu grünenden Gipfeln empor; die Fruchtbarkeit der Abhänge, wo die Kastanie, der Maulbeer und Ölbaum, Mais und Weinstock füllleverheißend sich erheben, zeigt die Spuren emsig schaffenden Fleißes; die Frische

der Gewässer dämpft den Einfluß der Sonnenhitze; der Nächte üppige Pracht wechselt mit glanzvollen Tagen. Freier athmet der Mensch im Schoß der befreundeten Natur. Seine harmonischen Wechselbeziehungen mit ihr sind nie getrennt durch riesenmäßige Verhältnisse, er darf lieben, er darf vergessen und genießen; denn ihm dünkt, er beanspruche nur das Recht der Theilnahme an dem allgemeinen Glück. Ja, mein Freund, wenn an dem Traum Ihrer Seele das ideale Bild eines Weibes vorüberzieht, eines Weibes, dessen himmelentstammte Reize kein sinnenverlockendes Gepräge tragen, nein, nur die Seele zur Andacht beflügeln, — wenn Sie ihr zur Seite einen Jüngling erschauen von treuem und aufrichtigem Herzen: verweben Sie diese Gestalten in eine ergreifende Liebesgeschichte und geben Sie ihr den Titel: „Am Gestade des Comersees."

Das hübsche, amphitheatralisch gebaute Dorf Bellaggio liegt ohngefähr in der Mitte des Sees, da wo derselbe sich in zwei Arme theilt, von denen der eine sich bis Lecco erstreckt, der andere sich bei Como verliert. Widmen Sie — bitte! — vor allem dem Wohlklang dieser aus dem Griechischen stammenden Namen einige Aufmerksamkeit. Wenn die Wiesen der Bäder von Vivier zu sprossen beginnen, wenn Ihr Pariser die erste staublöschende Gießtonne auf den Boulevards erblickt, die Euch den Beweis liefert, daß der Frühling in das Land gekommen, dann sucht Ihr den Genuß seiner Reize in Asnieres, in Pantin, in Montmartre. Hier aber sagen wir: „Ich gehe nach Lecco, ich komme von Torino, ich kehre nach Delpho zurück." Charakterisirt nicht der Namensunterschied schon genügend den Unterschied zwischen Eurer prosaischen Heimat und diesen poetischen Gefilden?

Von meinem Wohnhaus vernehme ich die melancholische Klage der am steinigten Ufer ersterbenden Wogen und sehe die letzten, bergvergoldenden Strahlen der untergehenden Sonne. Könnten Sie doch diese zauberhaften Tinten sehen, mit welchen sie beim Scheiden die Wellen umsäumt! Bald schimmern sie einem schönen erblaßten Rubine gleich im durchsichtigsten Rosenroth, bald gleichen sie dem Wüstensand in ihrer glühenden Röthe, manchmal auch verschmelzen und verschwimmen die violetten, purpurnen und röthlich gelben Tinten zu einer unbeschreiblich phantastischen Farbenmischung.

Ich müßte vor mir selber erröthen, wollte ich alle die Abende herzählen, die ich in süßem Weltvergessen hier zugebracht, erst in seligem Anschaun, dann selbst nicht mehr schauend, sondern verloren, versunken in unaussprechliche Verzückung, wobei ich fühlte, wie sich meine Seele vom irdischen Sein gleichsam ablöste und mir entschwebte zu den ewigen Quellen alles Schönen. Wie oft schon fühlte ich mich versucht das unvollkommene Werkzeug zu zerschmettern, das mir als Dolmetscher dient, völlig daran verzweifelnd, je nur den allergeringsten Theil meiner Empfindungen wahrheitentsprechend wiederzugeben. Arme, arme Künstler, die wir sind! Wahrhaftig, Augenblicke sind uns gegeben, welche uns wähnen machen die Erkenntnis des Göttlichen zu fassen — Augenblicke in denen wir uns einer geheimnisvollen Empfängnis wie eines übernatürlichen Einblicks in die Welten bewußt werden; doch kaum sind wir bestrebt diese Empfindungen zu verkörpern, diese Schwingungen der Seele festzuhalten, so entschwebt der Traum, entschwindet der Gott und der Mensch bleibt allein vor einem leblosen Gebilde, welchem die Blicke der Menge bald vollends den letzten täuschenden Zauber rauben, den es für ihn gehabt. Ihr armen, selbst- und werkfrohen Künstler! wagt es Eure Schöpfungen im Licht der widerstrahlenden Abendsonne zu betrachten — und sprecht noch von ihrer Unsterblichkeit! —

Vor der ärgsten Tageshitze flüchten wir uns oft unter den Platanenschatten der Villa Melzi und lesen die „Göttliche Komödie" zu Füßen von Comolli's Bildsäule: Dante, geführt von Beatrix. Welch ein Stoff! Und wie schade, daß der Bildhauer ihn so falsch aufgefaßt hat! Daß er aus Beatrix eine dicke, materielle Frau, aus Dante einen spindigen, ausgemergelten, man möchte sagen — pauvre honteux gemacht statt des »Signor de l'altissimo canto«, mit welchen Worten er selbst dereinst Homer bezeichnet hat! Doch um einen Dante zu begreifen, bedürfte es eines Michel Angelo!

Allein — soll ich es gestehen? — in diesem unvergleichlichen, in diesem Riesenwerk hat mich von jeher ein Etwas unangenehm berührt: daß nämlich der Dichter Beatrix nicht als das Ideal der Schönheit, sondern als das Ideal der Wissenschaft gedacht hat.

Es will mir nicht gefallen in diesem holdseligen, verklärten Leibe den Geist einer hochgelehrten Theologin zu wissen, die das Dogma erklärt, die Ketzerei verdammt und über die ewigen Geheimnisse verhandelt. Nicht durch Abhandlungen und Beweisführungen beherrscht das Weib des Mannes Herz. Ihr steht es nicht zu, ihm die Gottheit zu beweisen, sondern sie ihn kraft der Liebe ahnen zu lassen und ihn nach sich zu ziehen dem Himmlischen entgegen. Nicht im Reich des Wissens, nein! im Reich des Fühlens äußert sich ihre Macht! das liebende Weib ist mehr, sie ist der wahre Schutzengel des Mannes; das pedantische Weib ist ein Unding, ein Mißton, welches in der Hierarchie der Wesen nirgends an seinem Platze ist.

Ich hatte bis jetzt, wiewohl ich mit aller Gewalt einen fast saitenlosen wiener Klimperkasten bearbeitete, das strengste Inkognito in Bellaggio gewahrt. Niemand dachte daran nur im geringsten darauf zu achten oder auch in mir etwas anderes als einen mit kraftvollen Fäusten bewaffneten Musikliebhaber zu vermuthen. Als ich jedoch heute nach meiner Wohnung zurückkehrte, begegnete ich dem Polizeikommissär, der mir einen Gruß schenkte; mein Wirth erkundigte sich angelegentlichst, wie mir mein Mittagessen geschmeckt und beim Rasiren machte ich die Beobachtung, daß mein Barbier Geromyno seinen Seifenschaum mit viel wichtigerer und respektvollerer Miene als gewöhnlich handhabte. Bald fand ich die Lösung dieses Räthsels! Bei Durchsicht der milaneser Zeitung gewahre ich, daß mein guter Freund Ricordi, vom Wunsche beseelt, meine Kompositionen, von denen seine Schaufenster wimmeln, baldmöglichst zu verkaufen, dem glücklichen Italien, das keine Ahnung von seiner Bevorzugung hat, angekündigt: daß es in mir den ersten Pianisten der Welt beherberge und daß ich im phantastischen und begeisterten Stil nicht meines Gleichen hätte. Wohl gemerkt, lieber Louis, im „begeisterten Stil"; ich lege ihnen für Ihr nächstes Gedicht den begeisterten Stil dringend ans Herz!

Ich habe mir übrigens hier zu Land eine Art Popularität errungen, die Ihnen höchst lächerlich erscheinen müßte, und die mich nöthigt meine Spaziergänge auf dem Festland sehr zu beschränken. Denken Sie sich, bei Schritt und Tritt sehe ich mich

umringt, verfolgt von allen Kindern des Kantons! Sie wissen, ich liebe die Kinder; nicht sowohl, weil ich in ihnen, wie gebräuchlich, Engel an Unschuld und Reinheit erblicke; denn ich weiß, daß sie im Verhältnis zu ihrer körperlichen Entwickelung aller unserer Fehler und aller unserer Leidenschaften fähig sind; aber die Art, wie sich gerade diese Fehler und Leidenschaften bei ihnen äußern, und ein gewisser Schmelz auf ihren frischen Gesichtchen zieht mich an. Der gierige Blick des Kindes, dem ich Zuckerwerk zustecke, entzückt mich; derselbe Blick des Mannes, dem ich später einen Sou hinwerfe, veranlaßt mich nur zu einer Regung des Mitleids, wenn nicht der Verachtung.

Als ich vor einigen Tagen einem Dorffeste beiwohnte, machte ich mir den Spaß den kleinen Dingern einen ganzen Korb voll Kuchen und Obst zur Plünderung zu überantworten und ergötzte mich an dem Anblick ihrer wechselnden Balgereien, als sie mit unglaublicher Energie sich um die staubigen Makkarombrocken oder um die in ihren unsauberen Fingern zerdrückten Feigen stritten. Sie können sich denken, welch einer Popularität ich mich nach einer so fürstlichen Gnadenaustheilung zu erfreuen habe. Jetzt, wenn mir der Unstern irgend einen herumziehenden Krämer- und Honigkuchenhändler in den Weg führt, — auf der Stelle und wie durch Zauberei sehe ich von allen Seiten an die fünfzig Gassenjungen auftauchen, deren ängstlich spähende Blicke bald von mir zum Kram, bald vom Kram zu mir sich wenden. Selbstverständlich ist hier von keinem Widerstand die Rede und der letzte Sou spaziert aus der Tasche. Der Hausirer hält mich für einen Baron; die Bauern vermuthen in mir einen, der nicht weiß, wohin mit seinem Geld, und die Sachverständigen sehen mich als einen sich langweilenden Engländer an.

Nach meiner Abreise hörte ich, daß ich in meiner Freigebigkeit von einem jener Albionssöhne, welche den Spleen auf Reisen führen und mit dem ernstesten Gesicht von der Welt die lächerlichsten Sachen treiben, noch weit übertroffen wurde. Besagter hatte, als der erste Schnee gefallen, die Idee sich nach der Frühmette auf dem Marktplatz des Dorfes zu postiren und mit strengster

Unbeweglichkeit seine dicke weinrothe Nase meinen Croquignole-Eisern als Zielscheibe ihrer Schneeballen preiszugeben. Jeder, dem es gelang sie mit einem solchen zu treffen, erhielt fünf Franken zur Belohnung. Sie können sich diese Lust, dieses Gelächter, dieses Geschrei ausmalen, das so oft erschallte, als ein Schneeballen an dieser derben Nase zerstob und ein Goldstück aus der seidengefütterten Tasche des Mylord in den durchlöcherten Sack dieser echten Taugenichtse wanderte.

Ich habe Ihnen schon von unseren Dorffesten erzählt. Dieselben finden gewöhnlich an den der Madonna geweihten Tagen statt. Schon der Vorabend kündet sie durch fortgesetztes Läuten einer kleinen helltönenden Glocke an, die man «campanella di festa» nennt und deren Klänge, getrieben von einem kapriciösen Rhythmus, Frohsinn und Heiterkeit in alle Lüfte streuen. Im Norden haben wir diese lustigen Glocken nicht. Dort sind die Töne gemessen ernst. Diese beiden Arten versinnbildlichen den verschiedenen Geist des Katholicismus, indem der eine noch die Verwandtschaft mit den finsteren Mythen Skandinaviens bekundet, während der andere so zu sagen einen altgriechischen Weihduft, eine Rückerinnerung an das Heidenthum mit herüber genommen hat. Welcher Augenzeuge dieser Festlichkeiten, dieser von jungen Burschen und Mädchen auf dem Altar niedergelegten, in blumengeschmückten Körbchen enthaltenen Spenden an Kuchen, Obst, ja selbst Geflügel, die, nachdem sie von Priesterhand die Weihe empfangen, zum Besten der Anstalt verkauft werden — welcher Augenzeuge dieser Feierlichkeiten möchte sich nicht des alten Venusdienstes erinnern?

Die Processionen sind geradezu grotesk. Denken Sie sich einen langen Zug von meist alten Weibern, die Köpfe mit schmutzigen, in Form von Schleiern aufgesteckten Tüchern umwunden. Mit scharfer Stimme die Litanei heruntersingend, schreiten sie hinter den die Madonna tragenden Männern einher, deren ehemals rothe Tuchröcke einem engen Schirmfutteral gleichen und durch die Zeit und die Unbilden der Witterung alle Färbungen herbstlichen Laubes angenommen haben. Hierzu ein grinsendes, buntscheckiges Madonnenbildnis, das man unter einem geflickten Thronhimmel einherträgt!

Alles das gleicht eher dem gemeinen Aufzug eines Quacksalbers als dem Dienst des wahren Gottes!!

So viel man mir auch die italiänischen Kehlen gerühmt hat, so habe ich doch hier zu Lande noch keinen korrekten Gesang vernommen, mit der rühmlichen Ausnahme jedoch dreier junger Mädchen, welche wir zufällig vor etlichen Tagen entzückende Melodien — allerdings in ihrem etwas rauhen Dialekt — zusammen singen hörten. Ich wünschte einige dieser Melodien zu notiren, um sie Ihnen zu senden, und so baten wir sie noch einmal zu singen. Sie wollten lange nicht und wechselten miteinander halb verlegene, halb muthwillige Blicke, bis endlich die jüngste, am wenigsten schüchtern und am ehrbegierigsten, mit aller Kraft ihrer Lunge das Nationallied: »Barborin speranza d'oro« anstimmte, in welches die anderen dann einfielen. Wir konnten uns nicht satt sehen an diesen drei schönen jungen Mädchen mit der bleichen Gesichtsfarbe, den ziemlich weit auseinander gestellten großen schwarzen Augen und den elfenbeinweißen Zähnen, an diesen echten Typen Luini's. Man kann sich nichts malerischeres denken als die Art, wie die Frauen der arbeitenden Klasse hier zu Lande ihr Haar zu ordnen pflegen; nämlich am Hinterkopfe in Flechten geschlungen und fächerartig mit großen Silbernadeln aufgesteckt. Diese silbernen Nadeln, das Resultat jahrelanger Ersparnisse, kosten fünfzig bis sechzig Franken. Aber die liebe Eitelkeit würde es als Schande betrachten diesem hübschen Schmuck zu entsagen, der ja überdies so wunderschön zu den dunklen Haaren und Gesichtern läßt.

Den größten Theil der Tageszeit verbringen wir im Kahn, mit dem wir die verschiedensten Seebecken durchmessen, welchen die bald sich einander nähernden, bald wieder auseinander fliehenden Bergketten eine wechselvolle Gestaltung verleihen; zahlreiche Villen spiegeln sich in den Gewässern. Uns gegenüber erhebt sich die Villa Sommariva, wo man außer manchem vortrefflichen Original auch ein herrliches Basrelief von Thorwaldsen, „Alexanders Triumphzug" darstellend, vorzeigt. Das Basrelief hat eine Million

1. Obiges Fest ist Maria Geburt, am 8. September. Anmerk. d. Herausg.

gekostet, ist aber im Einzelnen bedeutender als im Ganzen. Man dürfte vielleicht dem Künstler betreffs der Komposition den Vorwurf einer Art Sparsamkeit machen; denn die Zahl der, die verschiedenen Gruppen des Gefolges bildenden Figuren ist eigenthümlich beschränkt. Ein Fischer eröffnet die Reihe der Gruppen; dann kommt ein Transportboot, drei Figuren repräsentiren die Völker auf den Mauern Babylons, dann folgen zwei Musiker ꝛc. Wie ich schon Gelegenheit hatte bei verschiedenen Werken Thorwaldsen's zu beobachten, so leistet er das Größte in den ruhigen Gestalten, in Greisenköpfen: sein Talent ist milder und hoheitsvoller Natur. Auf diesem Basrelief sind das Gesicht des Flusses Tigris und die Köpfe der Magier von außerordentlicher Schönheit. Die bewegteren Gesichter jedoch und leider auch das Alexander's entsprechen nicht der Vollendung der ersteren. Dieses große Meisterwerk antiker Bildhauerei, sowie eine Andromeda und mehrere Bildsäulen von Canova entschädigen den entzückten Fremden reichlich für die Enttäuschung, die er in den Gärten erfahren, in welchen an den günstigsten Stellen, wo man den Duft der Tuberrose und der Meerlilie zu athmen gehofft, Spargel und Rübe ihre prosaisch-nützlichen Stengel in keckster Weise hervordrängen.

Im Hintergrunde einer der dunkelsten Buchten des Sees liegt die Villa Pliniana, wo sich der berühmte, von Plinius beschriebene intermittirende Quell wuchtig brausend ergießt und die wunderlichsten offenen Gefälle bildet. Die am Bergesrücken sich anlehnende Villa mit ihren Hallen und ihren sich nach allen Richtungen kreuzenden Wasserfluthen bietet einen in seiner Art einzigen Anblick. Ganz in unserer Nähe erhebt sich auf einer ungeheueren spitz verlaufenden Felsenkoppe, von welcher aus man die ganze Gegend übersieht, die Villa Serbelloni mit ihrer dunkelhäuptigen Lärchenumhegung, um die der Luftzug der Berge ungehindert streift. Dort werden fortwährend die bedeutendsten Arbeiten in rüstiger Weise betrieben. Es wäre ein leichtes, diese Villa zu einer der schönsten Behausungen Europas zu gestalten. Diese drei durch Gärten verbundenen Landhäuser sind im Besitz der Pasta. Das mittlere ist in verkleinertem Maßstab dem Teatro della Scala

nachgebildet. Die große Sängerin wollte, daß der Ort, an dem sie Ruhe suchte, noch jenem gliche, an dem sie Ruhm gefunden.

Sie sehen, daß unser lieber See mit allen anderen Reizen auch den unaussprechlichen Zauber der Erinnerung vereint. Während man sich den Eindrücken der genußreichen Gegenwart hingiebt, sagt man sich so gerne vor: Hier haben die beiden Plinius vielleicht ihre schönsten Gedanken dem Papiere vertraut, hier beschloß Paul-Jone sein epikureisches Leben und dort fernab ruht unter Baumesschatten Volta's Asche. In den alten ritterlichen Thürmen, die man dort oben emporragen sieht und die manchem verfolgten Sohne der Freiheit ein Zufluchtsort gewesen, erkennt man Musso, dieses hier ist das Castello Baradello, welches so oft den Kampf der vornehmen Räuber, der Visconti und Sforza, mit ihren Gegnern gesehen. Und fassen wir die neuere Zeit ins Auge, so finden wir die Villa d'Este, welche das geliebte Andenken der Prinzessin von Galles fortpflanzt, und den Palast, welcher Napoleon Bonaparte zum Wohnort gedient, dem bleichen, schmächtigen Jüngling, der in dieser Gegend erschien, um mit dem Schwert des Cäsaren die Krone Karl's des Großen zu ergreifen.

Ist es Abend geworden, so ergötzen wir uns bei Fackelschein am Fischfang. Bewaffnet mit einer langen Harpune, einem wahren Dreizack Neptuns, gleiten wir über das Wasser dahin und spähen nach den eingeschlafenen oder von dem Glanz der an der Vorderseite des Bootes aufgerichteten Fackel geblendeten Fischen. Von allen Seiten hört man das Gebimmel der Glöckchen, welche die Fischer zur Nachtzeit an ihren Netzen befestigen, um sie leichter haschen zu können, wenn die Strömung sie entführt. Dieser Ton, der für uns immer mit dem Gedanken an eine Heerde verknüpft ist, macht aus dem Schoß der Wellen emporklingend einen gar eigenthümlichen Eindruck. Man wähnt jeden Augenblick die unterirdischen Heerden des Glaukus erscheinen zu sehen und wahrlich — es wäre nicht zu verwundern, wenn in einem Lande, wo die Phantasie bereits an und für sich überreizter ist, eine ähnliche Sinnentäuschung stattfände.

Doch nun leb wohl, mein Freund! Ich weiß schon seit mehr

denn fünf Minuten nicht mehr, was ich schreibe. Die köstlichsten Harmonien rauschen zu meinen Fenstern empor, drei wunderbare Stimmen singen ohne Begleitung das Trio aus „Wilhem Tell". Ich erkundige mich, wer diese großen Künstler sind, und erfahre, es seien die Grafen Belgiojoso, die um meine Anwesenheit in Bellaggio wissend gekommen nur ein Ständchen zu bringen. Nun muß ich eilends danken und sie zum Weitersingen bewegen. Ich habe noch nie Ähnliches gehört, wie diese drei vom Wasser getragenen Stimmen, die sich emporschwingen und verlieren in der sterndurchglühten Nacht!

F. Liszt.

VII.

La Scala.

An Maurice Schlesinger.

1858.

Mailand, den 19. März 1858.

Das im Jahre 1778 eröffnete Teatro della Scala wurde nach den Plänen von Piermarini auf dem Platz errichtet, wo einst die alte Kirche Santa Maria della Scala stand — gleichsam als ob die alte Schlange, der Fürst der Dämonen, indem er seinen Fuß stolz auf die zerschmetterte Stirn des Weibes setzte, hiermit das Prophetenwort in eklatantester Weise habe dementiren wollen.

In meinem letzten Brief schon erzählte ich Ihnen, daß der Saal in fünf Logenreihen — die oberste Galerie oder Loggione nicht miteingerechnet — eingetheilt ist. Achthundert Plätze auf zwanzig Reihen vertheilt bilden das Parterre, im Ganzen faßt das Theater dreitausendsechshundert Personen. Die innere Ausschmückung soll nächstens bei Gelegenheit der Krönung Seiner Majestät des Kaisers von Österreich erneuert werden. Dieses ist eine nothwendige Ausgabe; ich kenne nichts, das schmutziger, finsterer, übelriechender wäre als die Treppen und Gänge der Scala, welche doch das erste Theater der Welt ist oder sein will.

In Mailand wird man sogleich an der Frage: „Gehen Sie heute in die Scala?“ als Fremder erkannt. Diese überflüssige, müssige, unnütze Frage stellen sich die Mailänder niemals. Für sie

steht das außer Zweifel; gerade so gut könnte man sich fragen: ob man noch lebe? Außer der Scala kein Heil! Sie ist der einzige Vereinigungsort, der große Empfangssaal, der eigentliche Schwerpunkt der mailänder Gesellschaft.

So wie die Scala geschlossen wird, löst sich die Gesellschaft auf. Man sollte meinen, daß sie zu ihrem Bestehen der rauchigen Atmosphäre des Theaters bedürfe und ihr der Lärm der Instrumente unentbehrlich sei, um sich dem eigenen Nichts entziehen zu können. Hier in diesem ungeheuren Schiff versammelt sich jeden Abend die elegante, die minder elegante und die am mindesten elegante Welt, um sich in Logen verschiedenen Ranges zu vertheilen und trotz des trennenden Halbdunkels sich gegenseitig zu beobachten.

Der größte Theil der Logen ist Privateigenthum. Sie werden wie ein Haus gekauft und der Preis bewegt sich meistens zwischen zwanzig bis fünfzigtausend Franken. Einige von ihnen haben Gardinen, sind innen erleuchtet — ganz wie kleine Salons. Die Frau führt hier allein den Vorsitz und empfängt während der Dauer der Vorstellung eine Reihe von Besuchen, denen der Gatte allmählich den besseren Platz abzutreten genöthigt ist, was zur Folge hat, daß er sich vor lauter Besuchern und Artigkeiten höflichst zur Thür hinaus versetzt sieht. Gatten, welche auf ihre Bequemlichkeit etwas geben, halten sich darum ihre eigenen Logen, wo sie vom unerläßlichen Ceremoniell befreit in Ruhe das Schauspiel mitansehen und die egoistischen Privilegien des Junggesellenthums genießen können.

Es ist leicht begreiflich, daß, da Zahl und Werth der Besuche stets im Verhältnis zu dem Grad der Fashion einer Loge stehen, die Eigenliebe jeder Dame es sich zur besonderen Ehrensache macht, die ihrige stets recht gefüllt zu sehen. Die stillschweigende Rivalität, welche auf diese Weise entsteht, hat für die Beobachtung eine ziemlich pikante Seite. In Paris weiß man in einem Salon nur vom oui-dire, was in dem andern vorgeht, und nur durch die Länge der Zeit gründet sich der so beneidete Ruf einer liebenswürdigen Hausfrau. Hier genügt ein einziger Blick. Zwei Tausend Personen können, ohne ihren Platz zu verlassen, jeden Abend die verschiedenen Phasen der durch die Logen wandernden

eleganten Welt beobachten und sich über die mancherlei hier waltenden Konstellationen in Kenntnis setzen. Die Frauen führen sonach eine Art öffentliches Leben, das die Pariserinnen, welche gewohnt sind die beständig sich in ihrer Umgebung knüpfenden und lösenden Verhältnisse, die zähen und schwachen Fäden, welche tausendfältig sich durchkreuzend und verbindend das bewunderungswürdig schattirte Gewebe ihres häuslichen Lebens bilden, mit einem gewissen Geheimnis zu umhüllen, sehr befremden würde. In Mailand ist kein Geheimnis möglich. Die Sympathien sind dem Publikum eben so bald, wie sich selbst entschleiert. Alles wird vorausgefühlt, alles errathen, der Beobachtung entgeht nicht die leiseste Stufe des Fortschritts in Herzensinteressen, selbst nicht die unscheinbare Nüance, welche den Bewerber des Vorabends von dem Beglückten des nächsten Tages unterscheidet. Ist das gut? ist es nicht? — entscheiden Sie es in Ihrer Weisheit! In Bezug auf die Sitte entsteht aus diesen Verhältnissen eine Gewohnheit der Offenheit, die mir — ich gestehe es — in jeder Hinsicht den Vorzug vor der Prüderie der Französinnen zu verdienen scheint. In Mailand giebt es keine verabredeten Farcen, keine perfid ehrliche Umschreibung, um zu sagen, daß eine Frau einen amant habe. Man sagt es ganz einfach — ohne irgend eine Bosheit und ohne affektirtes Erstaunen oder tugendhafte Entrüstung, die in Frankreich immer von nöthen ist. Bei uns wird die Tugend der Frauen zur Stelze, deren sich ihre Eitelkeit bedient. In Italien fällt es den honetten Frauen nicht ein, sich aus ihr ein Verdienst zu machen, sie umgeben sich nicht mit dem künstlichen Walle, welcher die Tugend der Französinnen schützt, und verdammen nicht das Menschengeschlecht von der Höhe ihres tugendstolzen Selbstbewußtseins herab. Es ist möglich, daß dieses eben so moralisch gewiß aber, daß jenes unendlich viel liebenswürdiger ist.

Man klagt allgemein, daß in Mailand die Gewohnheit das Theater zu besuchen den Sinn für Konversation zerstört habe. Allerdings ist das schreckliche Getöse der Blechinstrumente, diese große sauve qui peut der Konversation in Todesnöthen, wenig dazu angethan eine fortgesetzte Kauderie zu begünstigen; wenigstens ist es für eine Konversation, die einige Aufmerksamkeit verlangt,

nicht vortheilhaft. Auch das ewige Kommen und Gehen in den Logen, das immerwährende: Wie geht es Ihnen? macht jede ernstere Unterhaltung unmöglich.

Doch muß man, glaube ich, noch anderswo die Ursachen dieses Mangels an Konversation suchen. „Um eine Rebhühnerpastete zu machen, nehme Rebhühner", sagte der logischste Kopf unserer Zeit: um eine Konversation zu führen, habe zuerst einen Konversationsstoff. Doch wo einen solchen in einem Lande finden, das weder eine politische noch eine literarische noch eine künstlerische Bewegung hat? Denken Sie sich unser Paris ohne seine Parlamentsverhandlungen, ohne die Veröffentlichung neuer Bücher, ohne seine Revüen und Journale; schließen Sie daselbst mit Ausnahme des Opernhauses, alle Theater; setzen Sie nur für einen Augenblick den Fall, unsere großen Künstler hörten auf zu schaffen: glauben Sie nicht, daß die so sehr gerühmte Konversation der pariser Salons einen tödtlichen Streich erhalten würde? Ist nicht diese Gehaltlosigkeit der Unterhaltung dem Mangel an Stoff zuzuschreiben? Sollte der häufige Besuch des Theaters nicht vielmehr eine Folge als eine Ursache, mehr eine innere Nothwendigkeit als ein tadelnswerther Mißgriff sein! und sollten wir nicht, anstatt zu tadeln, den Instinkt eines Publikums bewundern, der es so massenhaft zu dem einzigen Mittelpunkt, welcher seiner Thätigkeit übrig geblieben, in den einzigen Kreis, in welchem seine Gedanken sich frei bewegen können, hindrängt?

Alle Klassen der Bevölkerung interessiren sich für das, was in der Scala vorgeht. Von dem in den ersten Logen vornehm gähnenden Grandseigneur an bis herab zu dem letzten Commis des letzten Krämerladens, der sich allmählich mittelst fünfundsiebzig Centimes zu den Loggionen hinauf geschwungen hat, nimmt jeder für oder wider die Primadonna, den Tenoristen, den Bassisten oder den Maestro Partei — es ist wie eine nationale Angelegenheit, die alle Geister beschäftigt und eines jeden Phantasie in Spannung erhält. Der Kellner im Kaffeehaus erzählt Ihnen, während er Ihre Schokolade umrührt, daß Franceilla Pizis das Rondo der „Cenerentola" sehr schön gesungen habe; der Mann, der Ihre Stiefeln wichst, ist nicht

mit den Dekorationen im „Giuramento“ zufrieden . . . . . Dieses Jahr war ein allgemeines Zetergeschrei über den Impresario, weil er seinen Kontrakt nicht hielt und das Publikum um zwei neue Opern, auf welche es Anspruch hatte, brachte. Eine Reduktion der Rente geht dem pariser Bourgeois nicht mehr zu Herzen als dem Milaneser eine Reduktion der Oper. Das ist ganz einfach: Panem et Circenses! ist noch heutigentags der Ruf der Bewohner Italiens.

Die ersten Vorstellungen sind immer außerordentlich animirt. Das Publikum der Scala giebt sich mit Ausnahme der Fälle, wo der Komponist eine große Zahl Freibillete ausgegeben und einen sogenannten Risotto-Erfolg hat, weil man annimmt, daß er seine Partisanen mit einem Monstre Risotto gewonnen, seinen Eindrücken frei, ohne jede Rücksicht auf einen schon vorhandenen Ruf hin. Es applaudirt und pfeift die Malibran in ein und derselben Cavatine aus, es fragt nicht darnach, ob der Maestro Rossini oder M. L. heiße, es richtet sich nicht blind nach dem Urtheil, das sich bereits anderswo gebildet hat; was ihm gefällt, ist gut, was ihm mißfällt, ist schlecht. „Wenn sein Instinkt gerecht, seine Beurtheilung zuverlässig . . . . a la bonne heure!“ höre ich Sie rufen.

Aufrichtig gesagt, scheint mir hinsichtlich dieses Punktes Mailand mit den meisten und selbst den kunstliebendsten Städten in gleicher Linie zu stehen. Nicht das Schöne frappirt die Menge, noch weniger das Erhabene, und noch viel weniger das Häßliche, sondern ich möchte sagen: das Beste der Mittelmäßigkeit.

Wir sind der Kunst gegenüber, wie Sie wissen, vor allem von einer geheimen Wechselbeziehung ergriffen, welche sich zwischen dem Gedanken des Künstlers und unserem eigenen feststellt, — von einem verborgenen Magnetismus, der das Gleiche anzieht. Die Menge, deren Gedanken und Gefühle nur mittelmäßig sein können, ist darum in den meisten Fällen nur vom Mittelmäßigen berührt. Wie jedoch bei den unentwickeltsten Intelligenzen ein verhältnismäßiges Bedürfnis nach Idealität sich geltend macht, treffen sie in dem Mittelmäßigen eine Wahl, und diese Wahl ist gerecht, weil sie innerhalb des Maßes ihrer Fähigkeiten liegt. So habe ich mich

während des ganzen Verlaufs der Vorstellungen der nun zum Abschluß kommenden Saison überzeugt, daß in den unerträglichsten Opern immer in scharfsinniger Weise das Erträglichste mit Applaus gekrönt und die den Sängern zugestandenen Beifallsbezeigungen mit ziemlicher Gerechtigkeit ertheilt wurden.

Darum bin ich jedoch nicht weniger überzeugt, daß es eine Art der Schönheit giebt, welche dem Gefühl der Italiäner beinahe vollständig fremd ist. Von einer Tiefe des Gedankens, von einer ernsten Wahrheit wollen sie nichts wissen; sie fürchten sich vor allem, was die geringste Aufmerksamkeit, die leiseste Gedankenarbeit erfordert; sie wollen in der Musik schöne, von allen Seiten offene Ebenen gleich denen der Lombardei — bunte Wiesen, die in der Sonne lachen, keine steilen Berge, keine Abgründe; sie wollen den Gesang der Lerche und nicht den Schrei des Adlers, das Säuseln des in Maisgefilden sich verlierenden Zephirs, nicht die Sturmesschauer des Urwalds. Alles, was im Bereich der Kunst dem Gefühl entspricht, dessen unsterbliche Typen Hamlet, Faust, Childe Harold, René, Obermann, Lélia sind, ist für sie eine fremde barbarische Sprache, welche sie mit Schrecken von sich weisen. Beethoven, Weber, ich sage selbst Mozart sind ihnen bekannt, ja ..... dem Namen nach. Rossini, der große Meister, dessen Leier mit allen Saiten bespannt war, berührte sie kaum durch eine andere als durch seine melodische, er hat sie als enfants gâtés behandelt; er hat sie unterhalten, wie sie unterhalten sein wollten. Wer könnte wagen, was er nicht gethan?

Sie wissen bereits, mit welcher Schnelligkeit die für die italiänische Bühne bestimmten Opern geschrieben werden. Man sollte glauben, daß man sich hier eines bereits fertigen Fabrikationsverfahrens bediene und zu einer Opernkomposition nichts weiter bedürfe als das gehörige Material an Zeit, um die Noten zu Papier bringen zu können. Inspiration und Reflexion erscheinen bei der Ausarbeitung einer Oper so überflüssig, daß neulich der Unternehmer der Scala einen Maestro, der mit seinem Werk im Rückstand war, ganz einfach in seinem Zimmer gefänglich festhalten und sorgfältig bewachen ließ, bis er seine Arbeit vollendet hatte.

Man stelle sich nun vor, welche Wärme, welche Wahrheit, welche Schönheit diesen Werken, die so dem allerhöchsten Befehl und der Beiziehung des Polizeikommissärs ihre Entstehung verdanken, zu eigen sein könne.

Die zwischen dem Unternehmer und dem Maestro eingegangenen geschäftlichen Bedingungen sind nicht die gleichen wie bei uns. Letzterer empfängt eine gewisse Summe, deren Betrag sich nach seinem Rufe richtet. Hat er diese Summe einmal in Händen, so ist er jedes Anspruchs an die Partitur, wie an die Vorstellungen bar. Erfolg und Mißlingen berühren ihn nur noch im Punkte des Ehrgeizes, aber nicht in dem der Börse: er riskirt nicht, wie in Frankreich, einen Lohn seiner Arbeit zu verlieren; der Unternehmer übernimmt ganz allein die Möglichkeit eines guten wie eines schlechten Erfolgs.

Es ist möglich, daß gerade diese sich am Erfolg so wenig betheiligenden Interessen des Autors nicht ohne Einfluß auf die Nachlässigkeit und das laisser aller seiner Arbeiten sind. Von diesem der großen Masse der ultramontanen Maestri zu machenden sehr gerechten Vorwurf jedoch ist Mercadante auszunehmen; er läßt sich vernünftigerweise Zeit und widmet seinen Kompositionen die sorgfältigste Durchsicht. Sie sind daher unter denen, die ich in Italien hörte, vergleichsweise die fehlerfreiesten und bestinstrumentirten.

Es herrscht hier der Gebrauch, daß der Maestro während der ersten Vorstellungen einen eigens für ihn bestimmten Platz im Orchester einnimmt. — Er ist verpflichtet dieser verhängnisvollen Probe persönlich beizuwohnen, — er muß mit unbeweglichem Gesicht dem Hohngelächter die Stirne bieten, — er muß anhören, wenn man ihn auspfeift, und muß dem Publikum schließlich durch eine respektvolle Haltung für die empfangenen Beifallsbezeugungen danken. — Dieser Brauch hat nach meinem Dafürhalten etwas unzartes, rohes, das sicherlich das Feingefühl, welches man in Frankreich gewissen Formen gegenüber behauptet, empfindlich verletzen würde, aber hier in Italien niemand unangenehm berührt und als nothwendige Folge der Beziehungen zwischen Künstler und Publikum erscheint und aufgefaßt wird.

Wenn die Oper „Furore" macht, wird der Maestro stürmisch herausgerufen. Am Ende jedes Aktes durchhallt der Ruf: Fuori! fuori! den ganzen Saal. Man klatscht, man stampft, man schreit, man brüllt, bis der unglückselige Triumphator hinter den Coulissen verrinnt, bis er mit gesenkten Augen, die Hand auf dem Herzen, durch eine lächerliche Pantomime eine noch lächerlichere Demuth kundgegeben. Nachdem er zuerst allein erschienen, erscheint er zum zweiten Mal mit der Primadonna an der Hand und das dritte Mal endlich mit allen Sängern. Da verdoppelt sich das Klatschen, das Jubeln, das Jauchzen, der Maestro weiß nicht mehr, wie er sich nur benehmen soll; denn zu drei Vierteln hat man bei seiner Erziehung die Tanzstunden derart vergessen, daß nun seine Verbeugungen linkisch, sein Gang schwankend, seine Bewegungen albern sind. Man möchte ihn eher für einen Limonadejungen halten, der wegen einer zerbrochenen Flasche um Verzeihung bittet, als für einen stolzen Triumphator der seinen Tribut in Empfang nimmt. Wir machen uns in Frankreich keine Idee von dieser Manie, mit welcher das italiänische Publikum seine Künstler hervorruft. Rufen wir sie ein Mal, dann ist alles gesagt. In Italien dagegen wird ein beliebter Künstler zehn bis zwölf Mal an einem Abend gerufen: die Malibran, als sie die Nachwandlerin spielte, sechsunddreißig Mal! Sind die Schauspieler mittelmäßig, so ist diese Sitte nur lächerlich, haben sie uns aber im Gegentheil mächtig ergriffen, war die Erregung eine tiefe, hat die Kunst gesiegt und uns aus der Wirklichkeit in das Reich des Idealen entrückt; dann wird sie geradezu odios, dann ist sie ein Glas eiskalten Wassers, das man einem Fiebernden ins Gesicht schleudert.

Aus diesen Gewohnheiten läßt sich auf die Idee der Italiäner über das, was dramatische Musik ist und wie sie diese auffassen, zurückschließen. Eine Oper ist ihnen nichts weiter als ein kostümirtes Konzert. Die Übereinstimmung der Handlung mit der Musik beschäftigt sie durchaus nicht, und die philosophische Seite des Tonwerks hat so viel wie gar keinen Antheil an der Freude, die es ihnen gewährt. Wenn nur eine Komposition angenehm in das Ohr fällt, wenn nur süße und sanft wehmüthige Melodien es umschmeicheln,

so fordern sie vom Künstler keine Rechenschaft weder über die Art ihrer Einführung noch darüber, ob sie der betreffenden Rolle entsprechen. Man genießt die Musik und die Ausführung und abstrahirt gänzlich von der poetischen Gestaltung. Man vergißt den Sänger nie über der Persönlichkeit, welche er repräsentirt; man weiß immer genau, daß man es nicht mit Semiramis, sondern mit Frau Schoberlechner, nicht mit Othello, sondern mit Herrn Pedrazzi zu thun hat. So finden es die Italiäner ganz selbstverständlich, daß, wenn applaudirt wird, der Schauspieler nach einem Dolchstich oder in den ernstesten dramatischen Verwickelungen seine Verbeugung macht, und würden es nie begreifen, daß so etwas für uns eine rohe Störung unserer Erregung sein kann; denn ihnen ist überhaupt eine derartige Erregung völlig fremd.

Wenn ich Ihnen nun noch die Namen der im Lauf dieses Winters in der Scala gegebenen Opern genannt, dann wissen Sie ohngefähr alles, was ich darüber sagen könnte. — Außer „Briganti" und „Il Giuramento" von Mercadante sind sie alle spurlos an mir vorübergegangen. Die „Aragonesi" von Conte haben gleich am ersten Abend vor einem furchtbaren Sturm des Parterre die Flucht ergriffen; „Le Nozze di Figaro", ja, mein Freund, „Le Nozzi di Figaro" verbessert von Herrn Ricci und die „Solitaria" von Coccia konnten mit knapper Noth ihr Leben fristen. Hierauf wurde zum Debüt der Francilla Pixis die „Cenerentola" wiederholt; die „Semiramis" beschloß die Saison. Nur zwei Opern von Rossini? leider ja! Die Werke des großen Meisters bilden in Milan nicht mehr die Grundlage des Repertoires — die Unternehmer halten sie in Reserve als deus ex machina für eine mögliche Hungersnoth. Man hat mit seinen Meisterwerken Mißbrauch getrieben. Die Italiäner haben es heutzutage vor allem auf Neues abgesehen. Obwohl sie nur zu oft in ihrer Erwartung getäuscht werden, so sehen sie doch gerne einen neuen Namen auf den Plakaten figuriren. Sie hoffen beständig, irgend ein junger Meister werde ihnen aus Felsen eine Wunderquelle musikalischer Genüsse hervorlocken. Allein die Wurzeln großer Bäume erschöpfen den Boden. Ihr Schatten ist verhängnißvoll und zieht rings um

sie einen weiten, großen Raum. Im Schatten des Genius von Rossini wird kein anderer Musiker groß wachsen.

Die Primadonna, Frau Schoberlechner, ist bei dem Publikum, das ihr für den Eifer Dank weiß, mit dem sie bis jetzt fast ganz allein die Last aller dieser Mittelmäßigkeiten getragen, sehr beliebt. Begabt mit einem unfehlbaren Gedächtnis, mit kraftvollen Lungen und einem noch kraftvolleren Willen ist sie stets zu allem bereit. Nie tritt ein Katarrh, niemals eine Migräne oder sonst etwas ihren Pflichten hindernd in den Weg. Weit davon entfernt sich wie so viele andere in Ensemblepartien zurückzuhalten, um dann mit um so größerem Vorteil bei den Duetten und Kavatinen auftreten zu können, giebt und spendet sie ihre Stimmmittel, wo man derselben bedarf: im Quartett, im Quintett, im Chor — sie ist die Seele von allem. Ihre Stimme ist die Hauptträgerin des musikalischen Baues. Infolge dessen wollte am Ende der Saison ihre Lunge nicht mehr ganz ausreichen den ungeheuren Saal zu füllen, der, ein wahrer Minotauros, dazu bestimmt scheint alljährlich seine Beute zu verschlingen und dem auch in jeder Saison zwei oder drei Sängerinnen zum Opfer fallen. Madame Schoberlechner ist mehr eine nützliche als eine große Sängerin. Ihre Stimme, obwohl von bedeutendem Umfang, ermangelt der Wirkung, ihr Vortrag ist monoton. Die Gewohnheit der Übertreibung gewisser Effekte, die vielleicht durch den Geschmack des Publikums und die Größe des Saals entstanden ist, lassen sie im Einzelnen die Grazie und die Feinheit der Schattirung, dieses fini parfait, welches, wenn auch oft gegenüber der Menge verloren, doch mit der Zeit den eigentlichen Ruf des großen Künstlers begründet, vernachlässigen. Madame Schoberlechner grundirt nur, so zu sagen, ihre Rollen. Jene göttlichen Geheimnisse einer Malibran und einer Pasta, die einer einzigen Note, einer einzigen ganz gewöhnlichen Phrase einen so unwiderstehlichen Accent geben, sind ihr fremd. Nirgends, weder in ihrem Spiel, noch in ihrem Gesang, ist dieses Überraschende, dieses ergreifende Sichgehenlassen, das kraft der höchsten Kunst die Kunst vergessen macht. Bei den Rollen der Schoberlechner weiß man alles voraus, alles ist gut gelernt,

nichts urplötzlich geschaffen; alles ist immer genügend, nirgends etwas hervorragend; man findet fast immer ihre Leistung gut doch fühlt man kaum ein Mal, daß sie auch schön sei.

Die Brambilla, welche die Rollen des Kontrealts singt, ist eine hübsche Erscheinung. Ihre Stimme hat schöne Brusttöne, die sie aber so forcirt, daß sie nicht zur Geltung kommen. Ihre Schule oder vielmehr ihre Manier, ist schwankend und unsicher; sie beherrscht nicht ihre Kunst und, obwohl sie weder der Innigkeit noch des Pathos entbehrt, ist sie meistens gleichsam in Verlegenheit, wie ihre Mittel anzuwenden. Jemand äußerte einmal: „bei ihr sei immer der Vorabend, welcher das Tagen eines schönen Talents zu versprechen scheine". In der That könnte der Eindruck des Unfertigen und Schwankenden, den sie auf das Publikum macht, nicht besser bezeichnet werden.

Sie wissen, Pixis ist einer meiner ältesten und liebsten Freunde; fordern Sie daher von mir kein unparteiisches Urtheil über das Talent seiner Adoptivtochter. Eine geistreiche Frau sagte einst von einem unserer genialsten Kritiker „ihr sei nur ein Fehler an ihm bekannt: seine zu große Unparteilichkeit Freunden gegenüber". Zu diesem stehe ich im entschiedensten Gegensatz, denn ich, voll, übervoll, ganz überladen mit Fehlern, habe gerade diesen einen nicht — ohne Zweifel, weil er die gutmüthige Außenseite und den Firnis einer Tugend trägt. Ich halte meine Freunde alle für herrlich, für vollkommen, ja für mehr als vollkommen: für unübertrefflich. Auf dieses Faktum hin sind Sie berechtigt mein persönliches Urtheil über Francilla zurückzuweisen; ich beschränke mich daher nur darauf, Ihnen die Meinung des Publikums über sie getreulich wiederzugeben. Francilla Pixis ist eine echt deutsche Natur, voll Seele, voll Gefühl, doch fehlt ihr noch eine gewisse Lebendigkeit, eine gewisse Expansion des Ausdrucks. Ihr Talent ist zu fein, zu innerlich für große Bühnen, und man fühlt ihm an, daß es noch nicht am südlichen Sonnengold gereift ist. Für ein Publikum, das immer mitfortgerissen sein will, ist es zu sehr nach Innen koncentrirt und bedarf noch mehr der Freiheit, noch mehr der Selbstvergessenheit. Und in dieser Beziehung kann

ihr die Schule der verschiedenen Bühnen Italiens nur förderlich sein. Ohne, daß sie das ihrer Natur so eigene Edle und Wahre zu verlieren braucht, wird sie hier die ihr fehlende Gluth und das Brio der Italiener erlangen können.

Madame Teraucourt, die verleitet von ihren großen Erfolgen in Lyon sich an das Theater der Scala gewandt, hat hier nicht die gleich günstige Aufnahme gefunden wie dort. Ihre echt französische Schule hat den Mailändern nicht gefallen und unglücklicherweise war sie auch mit in den fiasco orribile der „Aragonesi" verwickelt, von dem ich Ihnen schon erzählt habe.

Pedrazzi und Badiali, der erste Tenor und der Bariton, sind brauchbare Sänger, doch besitzt weder der eine noch der andere die mindeste Vorstellung vom Studiren, vom Deklamiren, von dem, was wir in Frankreich mit vollem Recht „das Schaffen einer Rolle" nennen, insbesondere wenn wir von unserem unicum Nourrit sprechen.

Lucio Pappone ist einer jener neapolitanischen Buffos, welche die natürliche Komik im höchsten Grade besitzen, jene instinktive Komik, die weder geistreich noch philosophisch unaufhörlich zum herzlichsten, dümmsten, aber folglich auch zum gesündesten Lachen reizt. Kein Ausländer wird im Stande sein diese Beweglichkeit der Sprache, diese lebendigen Gesten, diese vielsagende Mimik des Italiäners nachzuahmen, ja nicht einmal annähernd wird er die angblaublich wechselvollen Grimassen, welche die willigsten Kinnladen und die gewandtesten Sprechwerkzeuge zur Verzweiflung bringen können, erreichen. Müßte ich nicht in Folge meiner Citate den Vorwurf zu „gastronomisch" zu sein aus Ihrem Munde befürchten, so würde ich, um einen berühmten Vers zu parodiren, die Behauptung aufstellen, daß en Italie on nait bouffon, en France on devient acteur comique.

Sie ersehen aus diesem, wie wenig die Mailänder zu dem Glauben berechtigt sind, eine durch die That anerkannte Bühne ersten Ranges zu besitzen. Sich über die im Laufe kommender Jahre möglichen Verbesserungen einer Täuschung hinzugeben wäre Thorheit. Hier wie überall entscheidet der Geldpunkt. Italiäner wollen

sich wohl unterhalten, aber sie haben die schlimme Gewohnheit sich für sehr wenig Geld gut unterhalten zu wollen. Als Entree in die Scala lassen sie sich nur zu der bescheidenen Summe von drei Zwanzigern zwei Francs sechzig Centimes herbei, und für diese Summe verlangen sie eine Oper und zwei Ballette. Hieraus können Sie einen Schluß ziehen, wie der Kassabestand des Unternehmers beschaffen und wie eine Möglichkeit vorhanden ist mit den pariser und londoner Kollegen bezüglich der Anstellung erster Größen wetteifern zu können! Infolge dieser Zustände muß man sich entweder auf junge Talente, die noch zu nichts anderem als zu Hoffnungen berechtigen, oder auf die alten Talente, die kaum mehr als Bedauern hervorrufen, beschränken.

Über das Ballet habe ich schon einige Bemerkungen gemacht. Während des ganzen Winters hat Ali Pascha regelmäßig „La Forteresse de Janina“ nach einer ebenso langweiligen wie abgeschmackten Pantomime von anderthalb Stunden Tanz, in die Luft fliegen lassen. Ein hübscher, von den Damen Varin und Elßler ausgeführter Tanz war hierbei die einzige Unterbrechung dieser entsetzlichen Monotonie, dieser „rebus des gestes“. Die erstere der Damen erinnerte, namentlich durch ihre züchtige Anmuth und den Adel ihrer Bewegungen, an die Sylphide Taglioni. Die Dekorationen, welche zur Zeit Sanquirico's so berühmt gewesen, sind zur äußersten Mittelmäßigkeit herabgekommen. Was das Spiel der Maschinerien und die Effekte der Perspektive betrifft, so kann das mailänder Theater nicht im entferntesten mit der pariser Oper verglichen werden.

Um zum Schluß zu kommen, so werden Sie nach Einsicht in diese Einzelheiten — und mit Recht! — zu der Ansicht gelangen, daß die Scala in einem Zustand des Verfalls begriffen, dessen Ende jedoch unmöglich vorauszusehen ist. Und doch — vor nicht mehr als einem Monat hätten Sie in einer Proceniumsloge zwei Männer sehen können, die mit dem Aufgebot ihres Doppelwillens dem Theater den Glanz und Ruhm jener schönsten Tage wiederzugeben im Stande sein würden . . . Rossini und Nourrit sind noch in der Vollkraft der Jahre. Sobald ein neues Meisterwerk dem Haupt des olympischen Gottes entspringen würde, so wäre der andere da.

um sich desselben zu bemächtigen und es der Menge übermittelnd die Kunst der Kunst, den Geist dem Geist, das Licht dem Licht zu verbinden. Der Priester harrt des Wortes. Aber bemerken Sie nicht auf des Olympiers Lippen ein unbeschreibliches Lächeln? Verräth dieses Lächeln nicht die liebenswürdigste Verachtung des durch Mühen zu erkaufenden Ruhmes? nicht die philosophische Würdigung des Werthes der Schmeichelei der Menge? Scheint diese herrische Stirne nicht der Arbeit des Gedankens müde? Sprechen diese Blicke, die zuweilen so lebendig im Blitze des Genies aufleuchten — sprechen sie nicht am häufigsten in sorglosem Genuß behaglichen Wohllebens?

Als Rossini nach Mailand, dem Schauplatz seiner ersten, so überfließend verliebten, so an alle tollen Freuden hingegebenen Jugend, als reich und berühmt gewordener Rossini zurückkehrte, da öffnete er sein Haus seinen Landsleuten. Eine zahlreiche Gesellschaft füllte seine Salons und umdrängte huldigend eine der berühmtesten Größen Italiens.

Von einem Schwarm junger Dilettanten umgeben, machte es dem Maestro Vergnügen, ihnen seine schönsten Kompositionen einzuüben. Kunstfreunde wie Künstler strebten nach der Ehre, sich bei seinen Konzerten betheiligen zu dürfen. Neben Madame Pasta erblicken Sie die beiden Damen Branca, deren Stimmen der Frische ihrer Gesichter gleichen, neben Nourrit den Grafen Pompeo Belgiojoso und seinen Vetter Tonino, die von Tamburini und Ivanoff beneidet werden dürften.

Eines Abends brachte Freund Hiller einen selbst komponirten Chor über den 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirte ꝛc." zur Aufführung und dieses schöne Werk erregte trotz seines Ernstes und trotz seiner etwas deutschen Harmonien die wärmste Begeisterung. Ein ander Mal spielte eine hochbegabte Frau, Madame Cambiaggio, mit einem armen Künstler ein Duo für zwei Klaviere; doch so sehr zerstreute ihn dies holdselige, von braunen Locken umwallte Gesicht, daß er während einer halben Stunde — auf mein Wort! — mehr falsche Töne spielte, als ihm im Lauf seines Lebens entwischt sein mochten. Überhaupt muß ich Ihnen bemerken, daß

Europa wenig Städte aufzuweisen hat, deren Gesellschaft sich so viel mit Musik beschäftigt wie die Mailands. Rossini sagt gerechterweise, daß wir Künstler hier die gänzlich Unterliegenden seien.

Den bereits erwähnten Namen füge ich noch den der jungen Marquise Medici bei, deren Talent sehr entwickelt ist; den der Madame Banotti, welche die Einsamkeit von Varese mit ihren poesievollen Akkorden belebt; den der beiden Damen R . . . . . die Klavier und Harfe mit einer von ihnen selbst ungeahnten Vollendung behandeln; den der Gräfin Samaglio, deren Stimme, sanft und kraftvoll dem Duft des Maiglöckchens gleicht . . . . . und so und so viele andere mehr, von denen Sie hören werden, sobald Sie in Mailand erscheinen, und die Sie auf Flügeln sanfter Melodien wiegen und wie mich einen ganzen Winter fesseln werden, bis Sie daran denken, daß Ihnen nur Tagesfrist gewährt ist, daß Sie Ihre Reise erst angetreten haben, und es in Italien noch andere Städte giebt, und daß diese Städte unter den Namen: Venedig, Florenz, Rom und Neapel bekannt sind.

F. Liszt.

VIII.

An Heinrich Heine.

(1838.)

Venedig, den 15. April 1838.

I stood in Venice on the bridge of sighs« — ja wahrhaftig! ganz wie Byron und ganz wie Tausende beschränkter Menschenkinder, die nach ihm und auf seinen Spuren einige Körnchen Poesie aufgelesen haben, um sie alsdann durch ihr ungeschicktes Andeuten in entsetzliche Gemeinplätze zu verwandeln. Also — ich befand mich in Venedig, als von Paris ein alter Freund, ein großer Kunstliebhaber, hier ankam und eine jüngste Frucht der »Revue musicale« mit Ihrem zweiten konfidentiellen Brief in der Hand haltend zu mir eilte. Dieser Freund kam, wie sein Reisepaß bewies, auf direktem Wege hierher; doch führte ihn dieser direkte Weg über Mailand vor die Fresken Luini's, über Brescia vor die Gemälde Moretto's, über Verona vor die Gräber der Scaliger, über Vicenza vor den Palast Palladio's, über Padua vor Donatello's Basreliefs. Ich zweifle keinen Moment, daß er vor diesen Kunstwerken ganze Wochen in Ekstase zugebracht hat, so daß er mir erst heute, am 15. April, mit anzuerkennendem Eifer Ihren Brief vom 1. Februar überbringt.

Durch die Vermittelung eines anderen Freundes, welcher so eben im Begriff steht nach Frankreich zu reisen, werden Sie meinen Dank

für alles, was Sie so Schmeichelhaftes über mich sagen, erhalten. Aber, o Himmel! Dieser Freund ist ein leidenschaftlicher Naturforscher. Gott weiß, wie viele Saxifragen und Anemonen er, indem er die Alpen passirt, analysiren wird! Wer kann ermessen, wie viele Tage, Monate, ja Jahre ihn eine Motte, eine Moosart, ein Heimchen an einem Abhange des Stelvio oder auf dem St. Gotthard zurückhalten werden? Hier scheint es: »Le roi, l'âne ou moi nous mourrons.«

Doch einerlei! Plaudern wir trotzdem, als wären wir weder durch Zeit noch Raum getrennt; plaudern wir durch die Vermittelung Ihrer »cousins germains«, die, wenn ich nicht irre, auch mir ein wenig verwandt sind — durch Gnomen, Undinen und Irrlichter. Sie werden Ihnen, noch ehe dieser Brief Sie erreicht — wenn er Sie erreicht — seinen Inhalt und noch mehr als diesen in das Ohr geflüstert haben.

Vor allem aber, wissen Sie denn — doch wird es Sie kaum überraschen —, daß Ihr Brief keine Viertelstunde in meinen Händen geblieben ist? Ohne daß ich es bemerkte, war er mir entschlüpft und noch ehe der Tag zu Ende war, hatte in Venedig alle Welt die geistreichen Zeilen, in denen mein Freund Chopin eine so glänzende, mein Freund Berlioz eine so respektswidrige, die Herren Kalkbrenner und Thalberg eine so gerechte und ich, Ihr sehr ergebener Diener, eine so phantastische Rolle spielen.

Stellen Sie sich mein sprachloses Erstaunen, mein verblüfftes Gesicht vor, als meine venetianischen Freunde einer nach dem anderen angerückt kommen, um mich, da sie die Phantasien Ihres Nachmittagsstündchens für Ernst hielten, über die verschiedenen politischen und philosophischen Phasen, die Sie mich durchlaufen ließen, zu fragen. Der eine bittet mich, ihm gnädigst mein Saint-Simonisches Kostüm sehen zu lassen, der andere, ihm doch die letzte Fuge vorzuspielen, die ich über Themen der Wiedergeburt komponirt habe, ein dritter müht sich vergebens ab, mein Leben de fort beau diable mit der katholischen Strenge, die Sie mich so herrlich übertreiben lassen, zu vereinbaren, ein vierter hält mein Klavier ganz einfach für eine Höllenmaschine.

Wahrhaftig, ich weiß nicht mehr, wohin ich hören soll! Das ist ein regelrechtes Inquisitorium, daß ich mich in die Zeiten der Staatsinquisition zurückversetzt glaube. Glücklicherweise kommt in diesem Augenblick eine Gondel mit Musikern unter meinem Fenster vorbei und eine schöne Männerstimme singt mit Chorbegleitung: La notte è bella . . .

„Kommen Sie, meine Herren", rufe ich schnell aus; „sie fahren zum Lido, folgen wir ihnen!" — Hastig springen wir in meine Gondel — niemand denkt mehr an mich und meine Doktrinen und für diesen Abend bin ich gerettet! — Doch nein! Von meinem Ausflug wieder zu Hause, nehme ich Ihren Brief noch einmal zur Hand, lese ihn und finde in ihm, ich weiß nicht welche ernste Intention, welchen Hauch der Überzeugung, der alle reizenden Scherze durchdringt und mich gegen meinen Willen zu einer ernsten Antwort veranlaßt.

Offen gesagt, ich sehe die Veröffentlichung der Gedanken und Gefühle unseres inneren Lebens durch die Presse als eines der Übel unserer Zeit an. Unter uns Künstlern herrscht der große Mißgriff, daß einer den anderen nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Persönlichkeit beurtheilt. Indem wir uns gegenseitig vor dem Publikum sciren, führen wir es hierdurch oft ziemlich brutal, meist aber unrichtig in einen Theil unserer Existenz ein, der wenigstens zu unseren Lebzeiten von aller Fragelust verschont bleiben sollte. Diese Art, aus der Enckeit des Einzelnen anatomisch psychologische Vorträge zum Besten der öffentlichen Neugierde zu halten, ist bei uns zur Gewohnheit geworden. Niemand hat mehr das Recht sich zu beklagen; denn niemand schont mehr. Und über dies läßt sich nicht verhehlen, daß die meisten unter uns einer Veröffentlichung, sei sie lobend oder bekrittelnd, nicht böse sind — sie sehen ihre Namen wenigstens für ein paar Tage in Umlauf gesetzt.

Zu diesen, muß ich erklären, gehöre ich nicht. Wenn sich die Kritik an mich, den Künstler, wendet, so stimme ich ihr bei oder verwerfe sie — keinenfalls wird sie mich verwunden; will sie jedoch mich, den Menschen, beurtheilen, so bemächtigt sich meiner bei jedem ihrer Worte eine höchst gereizte Empfindlichkeit. Ich bin noch zu

jung und die Schläge meines Herzens sind noch zu heftig, als daß ich geduldig die Hand ertragen könnte, die sich darauf legt, um sie zu zählen. Was ich bewundere, was ich hasse, was ich hoffe— das hat seine Wurzeln so tief in meiner Seele, daß es schwer sein dürfte es bloßzulegen. Oft versuchte man es in freundlicher Absicht — ich antwortete mit Stillschweigen. Heute thun Sie es mit Freundeshand — und dem Freunde werde ich Antwort geben.

Sie beschuldigen mich eines Charakters, der „schlecht sitzt" — mal assis —, und zum Beweis hierfür zählen Sie viele Dinge her, die ich, wie Sie behaupten, alle mit Eifer ergriffen hätte: die „Reitställe der Philosophie", aus denen ich mir ein Steckenpferdchen, ein «dada» nach dem anderen gewählt habe. Aber sagen Sie: sollte nicht diese Anschuldigung, die Sie auf mich, auf mich allein werfen, des Rechtes und der Billigkeit wegen unserer ganzen Generation zur Last gelegt werden? Bin denn ich allein es, der in der Zeit, in welcher wir leben, „schlecht sitzt" mal assis? Sitzen wir denn nicht alle zusammen trotz unserer schönen gothischen Fauteuils und unserer Kissen à la Voltaire „sehr schlecht" zwischen einer Vergangenheit, von der wir nichts mehr wissen wollen und einer Zukunft, die wir noch nicht kennen?

Sie selbst, mein Freund, der Sie in diesem Augenblick Ihren Antheil an der Misère der Welt so heiter hinnehmen, sind Sie denn immer „sehr gut gesessen" très bien assis? Als einst Ihr Vaterland sich Ihnen verschloß und Sie in unsere Mitte traten, von allen Parteien als ein wünschenswerther, mächtiger Bundesgenosse angestrebt: waren Sie da gleich und für immer entschlossen? Gab es nicht im Gegentheil manche Stunde, manchen Tag, welcher Sie in Ihren Überzeugungen „schlecht sitzend" fand? Waren Ihnen, der Sie als Denker und Dichter eine so hohe Mission in sich tragen, die Strahlen Ihres Sternes immer klar erkennbar?

Irre ich nicht, so habe ich zur Zeit, als ich im Stillen den Predigten der Saint-Simonisten mit vielen anderen folgte, welche aus den Ideen dieser lebendigen Quelle besseren Nutzen als ich zu schöpfen verstanden und heutzutage in den Lehnstühlen der Mittelmäßigkeit „sehr gut sitzen" fort bien assis —, irre ich nicht, so

habe ich dazumal aus der Ferne Sie, den berühmten Dichter, vordringen sehen bis in das Sanctuarium, zu welchem Sie sich auch später furchtlos bekannten, indem Sie dem »pere Enfantin« ein schönes Buch mit der Bitte dedicirten: „durch Raum und Zeit hindurch sich mit Ihnen verbinden zu wollen“

Etwas später gewährte mir die Güte des Herrn Ballanche eine Begegnung mit Ihnen in seinem Hause und machte mich einige Male zum demüthigen Echo der Bewunderungsaussprüche, die aus Ihrem Munde ihm nur schmeicheln konnten. Hier hatten wir Beide, Sie und ich, wieder „sehr schlecht gesessen“ fort mal assis; denn der große Philosoph hatte in der That keine Zeit gefunden an eine Erneuerung seiner Möbel zu denken.

Es ist wahr, Sie konnten das Kreuz zu Golgatha immer besser entbehren wie ich, und doch wiesen Sie mit Energie die Entschuldigung zurück zu jenen zu gehören, die es dem Erlöser der Welt errichtet haben. — Und was sagen Sie zur Jakobinermütze? Sollte sie bei eifrigem Nachsuchen wirklich nicht mehr in Ihrer Garderobe zu finden sein? Wirklich nicht? — wenn auch ein wenig verblichen, vielleicht ein wenig verbraucht und vor allem ein wenig beschämt, sich hier unter einem aus der Mode gekommenen Schlafrock und durchlöcherten Pantoffeln zu befinden?

O mein Freund, nur keine Anklage der Veränderlichkeit, keine Gegenbeschuldigungen: das Jahrhundert ist krank, wir Alle sind krank mit ihm. Und sehen Sie, der arme Musiker hat noch die wenigst schwere Verantwortung; denn wer keinen Säbel und keine Feder führt, kann sich ohne zu große Gewissensbisse seiner geistigen Neugierde überlassen und sich nach allen Seiten hinwenden, wo er Licht zu bemerken glaubt.

Auf dem Tabouret, das ihm zum Sitzen dient, ist er „oft schlecht gesessen“ (souvent mal assis), aber er beneidet nicht diejenigen, welche in ihrem Egoismus „gut sitzen“ (bien assis), welche die Augen ihres Herzens und Verstandes schließen und nur ihrem Gaumen und Magen zu leben scheinen. Mein Freund, zu diesen gehören wir nicht, — ist es nicht wahr? — wir nicht und werden nie zu ihnen gehören.

Doch — geben wir diesen feierlichen Ton auf, der fast wie ein Vorwurf klingt, während ich Ihnen doch im Gegentheil den wärmsten Dank weiß — — wissen Sie auch, wer in diesem Moment meine „Lieblings-Dadas“ sind? Für diesmal bin ich sicher, daß Sie nichts dagegen einzuwenden haben. Es sind jene antiken Rosse von Bronze, jene traurigen Reisenden, die so viele Gegenden und Gegenstände gesehen und dem Falle von vier Kaiserreichen beigewohnt haben — jene Lieblinge der Großen, welche einst ein Konstantin nicht hergeben wollte, er, der Rom hergab! welche Dandolo nicht zurückwies, er, der Konstantinopel zurückgewiesen! und welche Napoleon, der doch die Welt besaß, besitzen wollte! Sie sind auf ihre alten Plätze zurückgekehrt und die Sankt-Markusthore öffnen sich wie ehemals unter ihren Füßen. Welch seltsame Veränderungen haben während ihrer Abwesenheit stattgefunden! Wo ist der Doge, wo sind die ihm zum Gefolge dienenden Patricier? Was ist das für ein Volk, das gleichgültig still unter den marmornen Vorhöfen, unter den Mosaikkuppeln dahinwandelt? Der Palast ist verlassen, der Platz ist öde, keine Freuden — keine Siegeszüge mehr; Größe, Ungerechtigkeit, Schrecken und Ruhm alles ist in den Abgrund der Vergangenheit gerollt. Falieri's schwarzer Schleier hat die ganze Republik umhüllt; ein nie gehörtes Idiom ertönt in den Lüften; die edlen Rosse erkennen altgewohnte Stimmen nicht mehr, nur ihren alten Gefährten von Bronze, den geflügelten Löwen von Sankt-Markus, sehen sie noch da droben, den Gewässern zugewandt.

Doch ich irre — hier sind noch andere Freunde, die ihnen geblieben; hier sind die süßen Vögel noch, die ohne Furcht sie umflatternden Tauben, welche wie ehemals sich auf ihre unbewegliche Mähne niederlassen. Diese geflügelte Republik, die ihren Ursprung in den symbolischen Spielen des Katholicismus fand, existirt noch, jung und lebendig, lange nachdem die anderen schon aufgehört haben zu sein. Der Staat, der ihr so sorgfältig die Nahrung gereicht, existirt nicht mehr, aber das Volk hat sich inmitten seiner größten Unglücksfälle seiner geliebten Vögel erinnert. Jeder — der Arme wie der Reiche — hat ihnen gegeben, damit sie das Unglück der Zeit nicht

bemerken, damit sie fortfahren sollten, über der sterbenden Stadt, gleich den Erinnerungen einer lachenden Jugendzeit über dem kahlen Haupte eines verlöschenden Greises, zu schweben.

Sind Sie jemals in Venedig gewesen? Sind Sie jemals in dunkler Gondel über die schlafenden Gewässer des Canalazzo, an den Ufern der Giudeca dahingeglitten? Haben Sie das Gewicht der Jahrhunderte bis zum Erdrücken auf Ihrer Einbildungskraft liegen gefühlt? Haben Sie die schwere dichte Luft geathmet, die Sie beengt und in ein unbegreifliches Dahinschmachten versenkt? Haben Sie die blassen Mondstrahlen fahle Lichter auf die Kuppel von Sankt-Markus werfen sehen? Und hat Ihr Ohr, aufgeregt von der Todesstille, nach einem Geräusch, so wie das Auge nach Licht in der Finsternis eines Kerkers gesucht? — Ja — ohne Zweifel: dann werden Sie die höchste Poesie der Verlassenheit der Welt begreifen.

Aber ich fürchte in die Ausdrucksweise eines sentimentalen Touristen zu fallen, was weder Ihre noch meine Sache ist. Überdies ruft die Glocke der Kapuziner eben zur Mitternachtsmesse. Das ist die Stunde, in der ich auf der Riva degli Schiavoni meine Pfeife von Seebinsen rauche und zuweilen darüber nachdenke, welch geheimnisvolle Macht sie, die arme Binse der Paludes de l'Adriatique und mich, den Sohn der Donau, zusammengebracht habe, beide um zerbrochen zu werden — sie heute Abend durch mich, nachdem sie mir zu einem Traumstündchen verholfen, ich morgen durch eine unbekannte Hand, nachdem ich zu — ich weiß nicht was gedient. — —

Franz Liszt.

IX.

An Lambert Mallard.

(1838.)

Venedig, April und Mai 1838.

In der That, mein Freund, es giebt kaum eine groteskere Erscheinung als einen reisenden Musiker! Ich weiß keine von so trauriger Gestalt, von so verstimmender Stellung wie die seine — so herumziehend von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, von Flecken zu Flecken, ein wanderndes Wunder inmitten unwandelbarer Wunderwerke der Natur! eine Tagesberühmtheit im Schatten großer, Jahrhunderte überdauernder Namen! ein unnützer Paladin, ein überflüssiger Troubadour, der die Klänge seiner Guitarre mit den socialen Disharmonien, Wirren und Zerrüttungen mischt, welche die Welt durcharbeiten!

Der reisende Maler ist niemals in so beleidigende Kontraste verwickelt. Er lebt einsam und unabhängig. Die äußere Natur, welche er liebt und bewundert, ist zugleich der Gegenstand seines Kultus und das Endziel seiner Kunst. Er hat nichts von der Menge zu verlangen, er kann sich ohne Rückhalt dem begeisterten Anschauen hingeben und sich im Gefühl für die unendliche Schönheit verlieren und vertiefen. Denn je mehr er sie versteht, je mehr er sie durchdringt, je mehr er sie erräth, desto mehr wird seine Arbeit fruchtbar, frei, plastisch. Wenn der Bildhauer Griechenland und Italien durchstreift, diese Länder, wo die Menschengestalt von der Hand Gottes ihre ganze Vollkommenheit und von den Träumen

der Kunst ihre ganze Pracht empfing, erfaßt sein Auge die Linien, erkennt sein Geist ihren Zusammenhang, und erst in der Stille seiner Werkstatt schafft er, was sein Talent oder sein Genie ihm offenbart. Weder der eine noch der andere ist in seinem Fluge gehemmt, weder dieser noch jener in der harmonischen Entwickelung seiner Fähigkeiten gestört. Keiner von beiden ist dazu verurtheilt in die verletzenden Berührungen und unnobeln Chikanen zu gerathen, welche aus dem täglichen und unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum entstehen.

Im Gegensatz zu ihnen hat der Musiker — ich meine damit den ausübenden —, sei er Klavier-, Harfen-, Violinspieler oder Klarinettist, nichts mit der äußeren Natur, nichts mit der bildenden Kunst zu thun. Betrachtungen und Träume sind ihm nur Zeitverlust. Kommt er in Venedig, in Rom oder in Florenz an — kaum ist es ihm vergönnt verstohlen einen Blick auf den herzoglichen Palast, auf das Kolosseum, auf den Apollo zu werfen. Er muß eilen sich öffentlich zu zeigen. Um seine Virtuosität beweisen zu können, muß er ein Koncert organisiren. Um ein solch instrumentales und vokales Amphibium auf die Füße zu stellen — ein solches buntes Ungeheuer mit rothen Augen, grünem Schwanz und blauen Nüstern, das gefürchtete Schreckbild der ganzen Kompagnie —, bedarf es der Hilfe einer Menge von Persönlichkeiten, deren jede einen der Fäden in der Hand hält, welche diese unförmige Maschine in Bewegung bringen. Vor allem muß er sich eine Audienz bei Seiner Durchlaucht dem Impresario erbitten, der ihm gleich von vorn herein die Mitwirkung aller Sänger seines Theaters abschlägt und nach vielem Bitten damit endet, ihm den Saal des Foyer zu einem Preise zu überlassen, der fünf bis sechs Mal die Höhe des Preises übersteigt, den er ehrlicher Weise dafür verlangen dürfte. Dann muß er bei dem Herrn Polizeikommissär vorgelassen worden sein, um die Erlaubnis zu erlangen seine kleinen Talente ausstellen zu dürfen; er muß mit dem Herrn Plakatankleber parlamentiren, um die Anzeige in neuer auffallender Weise aufkleistern zu lassen; dann muß er irgend eine umherirrende Sängerin erkämpfen, die nie verfehlt so häßlich wie ein Kryptogam zu sein und stets die airs einer

verkannten Malibran trägt — und zu alldem hat er sich noch eines „disponiblen" Baritons, womöglich eines zweistimmigen Sängers, der je nach Bedürfnis Baß- oder Tenorrollen zu übernehmen geeignet ist, zu versichern.

Handelt es sich nun unglücklicher Weise für den Koncertgeber um ein Ensemble oder gar um eine Begleitung mit Orchester, dann sind seine Mühen und Plagen endlos. Seine Tage und Abende vergehen damit, himmelhohe Treppen zu ersteigen, ungeheure Höhen mit seinen Füßen zu messen. Mit den Proben dieser stets nothwendigen, aber auch stets unmöglichen Dinge verliert er vollends den Kopf.

Endlich erscheint der officielle Rathgeber, der sachverständige Freund und überhäuft ihn mit vernünftigen Bedenken über die ungünstige Jahreszeit — es ist immer entweder zu kalt oder zu heiß, zu trocken oder zu naß, um ein Koncert geben zu können —, über die Wahl seiner Stücke, welche zwar sehr respektabel, doch kaum im Geschmack der Einwohner sei. Der „Freund" beklagt bitterlich die antimusikalischen Neigungen der Stadt. Er erinnert an Paganini, der bei seiner Durchreise nur einer kleinen Elite ein Anziehungspunkt gewesen, an das Koncert der Frl. B., welche nicht auf ihre Kosten kam, und erzählt in einem Athemzug noch hundert lamentable Geschichten, ganz geeignet das Herz des armen Künstlers nur mit Schrecken und Entmuthigung zu erfüllen. Schließlich kommt die Frage der Billetpreise! Wenn letztere nach dem Verdienst des Koncertgebers festzustellen wären, könnte man sie nie zu hoch erheben, meint er; doch müsse man sich den Umständen fügen: die Bürger sind sparsam, der Adel ist geizig, außerdem sind die Börsen schon durch die Sammlungen für Arme und Abgebrannte erschöpft. Mit jedem neuen: „in Anbetracht" geht der Künstler um einen Frank herunter; am Ende ist er im Begriff ein Koncert — mit Rabatt zu geben. Die erweichenden Worte des Freundes schmelzen, wie laue Aprilluft den Schnee, alle seine Hoffnungen hinweg.

Hierauf unterbreitet man ihm die Liste aller derjenigen Leute, welche nach Landesbrauch von undenklichen Zeiten her das Recht

auf Gratisbillete haben. Ihre Zahl ist so groß, daß sie allein schon den halben Saal füllt. Das ist wohl etwas unangenehm — es ist wahr, allein der Erfolg ist um so gesicherter; denn das Gratisbillet schürt den Enthusiasmus — eine in allen Ländern der civilisirten Welt anerkannte Thatsache!

Glauben Sie etwa, hiemit seien des Künstlers Plackereien zu Ende? Bewahre! Sie vergessen die Chikanen mit dem Vermiether der Kronleuchter, die Unterhandlungen mit der Vermietherin der numerirten Stühle, die Besprechungen mit dem Administrator der Spitäler u. s. w. —

Und diese lächerliche und ermüdende Arbeit wiederholt sich überall, wo man seinen Ruf gründen will, überall, wo man der Presse bedarf. Wie entgegengesetzt sind diese kleinlichen, einer unerbittlichen Nothwendigkeit angehörenden Bedürfnisse der Künstlernatur! Wie quält ihn dieser endlose Widerspruch, wie verzehrt er seine Kraft! Wie ziehen diese gemeinen Dinge ihn herab in die dunklen Regionen socialen Lebens, während seine Seele mächtig nach den höchsten Sphären der Kunst und des Gedankens strebt! Vielleicht eines Tages, wenn ich so alt sein werde, um meine eigene Jugend mit ihrem Elend und ihren Enttäuschungen zu lieben, und ich mich thatsächlich auf philosophische Gesichtspunkte des Lebens gestellt haben werde — vielleicht, daß ich dann meinen achtzigjährigen Freunden eine wahre Geschichte, ein Souvenir schreibe, dessen Titel ohngefähr folgendermaßen lauten dürfte: „Von den großen Plagen, die sich an kleine Berühmtheiten hängen!“[1] oder noch besser: „Das Leben eines Musikers, lange Dissonanz ohne Schlußauflösung.“[2] — Unterdessen ziehe ich meine Straßen hin, nehme die Leiden als nothwendiges Gepäck mit auf den Weg und wandere gleichgültig genug zwischen Idealem und Realem weiter, ohne mich durch das eine bestechen, oder durch das andere niederdrücken zu lassen.

1 »Des grandes tribulations qui s'attachent aux petites renommées.«
2 »Vie d'un Musicien, longue dissonance sans résolution finale.«

Das erste Koncert in Mailand gab ich im Teatro della Scala, das, wie Sie wissen, eines der größten der Welt und ganz dazu gemacht ist selbst der Stimme eines Lablache oder den mächtigen Klängen eines Orchesters, wie dem des pariser Konservatoriums, Trotz bieten zu dürfen. Aufrichtig gesagt, muß ich in demselben eine seltsame Figur gespielt haben, ich so hager, so étrique, so allein mit meinem treuen Erard, so ganz allein vor einem Publikum, das an glanzvolle Lärmstücke und starkaufgetragene musikalische Effekte gewöhnt ist. Wenn Sie diesen Lokalverhältnissen noch hinzufügen, daß bei den Italiänern allgemein die Instrumentalmusik als eine nicht auf gleicher Höhe mit dem Gesang stehende Nebensache gilt, werden Sie sich einen Begriff von dem Tollkühnen meines Unternehmens machen können. —

Nur wenige große Pianisten sind nach Italien gekommen. Field ist meines Wissens der letzte, wenn nicht der einzige, den man da gehört hat. Kein Hummel, kein Moscheles, kein Kalkbrenner, kein Chopin hat sich an der jenseitigen Grenze der Alpen gezeigt. Die Nadel des goldenen Magnets, welcher das Talent anzieht, zeigt heutigentags gen Norden. Die Medici, die Gonzaga, die d'Este schlafen auf ihren Marmorkissen. Keine berühmten Mäcene rufen jetzt berühmte Künstler in ihre Paläste. Wenn heute ein Musiker in Italien reisen will, muß er gleich mir mehr nach der Sonne als nach dem Ruhm lechzen, mehr die Ruhe als das Gold suchen, muß gleich mir verliebt in die Malerei und Skulptur und überdrüssig der Musik sein — dort, weil er nichts versteht; hier, weil er etwas versteht.

Vor einem Publikum, das ich wenig vorbereitet fand, um auf gewisse bekannte Ideen über Komposition und Vortrag eingehen zu können, Ideen, die ich aber trotz des Achselzuckens und der Unschlbarkeit gelehrter Recensenten eigensinnig festhalte, — vor solch einem beinahe ausschließlich auf beschränkte Opernmusik beschränktem Publikum wagte ich es mit drei Fantasien meines Geschmacks, die gewiß wenig streng und wenig gelehrt sind, aber dennoch nicht in den gewohnten Rahmen paßten, vorzutragen. Dank vielleicht einigen mit lobenswerther Gewandtheit ausgeführten

Skalen- und Oktavengängen und mehreren über Gesangsweisen verlängerten Kadenzen, die wohl die beharrlichste aller Nachtigallkehlen hinter sich gelassen haben würden, — sie wurden applaudirt!

Durch diesen schmeichelhaften Beifall ermuthigt und meines Terrains mich sicher glaubend wurde ich noch verwegener, lief aber dabei fast Gefahr meinen kleinen Erfolg gänzlich zu kompromittiren, indem ich dem Publikum einen meiner letztgeborenen Lieblinge vorstellte: eine Prelude-Etude «studio», nach meiner Ansicht eine gute Sache. Dieses Wort «studio» erschreckte jedoch gleich anfangs, und:

«Vengo al teatro per divertir mi e non per studiare!»

rief mir ein Herr aus dem Parterre entgegen und drückte damit leider das Gefühl einer zum Erschrecken überwiegenden Majorität aus. Und in der That! es gelang mir nicht den Geschmack des Publikums für meine barocke Idee zu gewinnen, wo anders als in meinen vier Wänden eine Etüde zu spielen, deren Zweck nach seiner Meinung offenbar kein anderer sein konnte als mir die Gelenke beweglich und die Finger geschmeidig zu machen. Die Langmuth, mit welcher die Versammlung mich bis zum Schluß anhörte, habe ich als einen ganz besonderen Beweis von Wohlwollen betrachtet.

Ein ander Mal führte ich in dem Saal Ridotto's das Septett von Hummel vor. Der regelrechte Gang dieses Werkes, die Majestät seines Stils, die Klarheit und Plastik seiner Ideen erleichtern das Verständniß für dasselbe. Auch verfehlen die jeden einzelnen Theil beschließenden Passagen nie ihre Wirkung und so wurde dieses Kunstwerk mit besonderem Beifall aufgenommen. — Gern wäre ich hier stehen geblieben und hätte am liebsten den Mailändern die Trios von Beethoven, mehrere Werke von Weber und Moscheles zu hören gegeben; aber abgesehen davon, daß mir die Zeit dazu fehlte, wäre es vielleicht auch unklug gewesen ihre wilden und nordischen Schönheiten vor Ohren erklingen zu lassen, die von den sinnlich erregenden Lauten eines Bellini, Donizetti und Mercadante eingelullt sind. Deutschland konnte der Lombardei wohl seine Gesetze geben; bis aber seine Musik durchgedrungen sein wird, werden noch Jahre vergehen. Bajonette können wohl Gesetze, nie aber den Geschmack befehlen.

Um meinen Koncerten, denen man übergroßen Ernst zum Vorwurf machte, Erheiterung beizumischen, hatte ich den Einfall über Themen improvisiren zu wollen, welche vom Publikum vorgeschlagen und durch Zuruf gewählt würden, eine Art zu improvisiren, welche zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten Beziehungen herstellt. Diejenigen, welche Motive vorschlagen, setzen bis zu einem gewissen Grade ihre Eigenliebe mit ein. Die Annahme oder die Verwerfung der Themen wird ein Triumph für die einen, eine Niederlage für die anderen, eine Sache der Neugierde für alle. Jeder ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine Sache, zu der er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Ciselirarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt.

Bei meiner letzten séance musicale wurde zur Aufnahme der thematischen Billete am Eingang des Saales ein reizender silberner Kelch von köstlicher, einem der besten Schüler Cellini's zugeschriebener Arbeit aufgestellt. Als ich zur Entzifferung der Wahlzettel schritt, fand ich, wie ich erwartet hatte, eine große Menge Motive von Bellini und Donizetti; alsdann aber erschien zur allgemeinen Erheiterung der Anwesenden ein sorgfältig gefalteter Zettel eines wohl keinen Augenblick an der Vortrefflichkeit seiner Wahl zweifelnden Anonymus mit dem Thema:

Il Duomo di Milano.

„Ah", sagte ich, „da ist Jemand, der aus seiner Lektüre Nutzen zieht und sich des Wortes der Frau v. Staël: »la musique est une architecture des sons« erinnert. Er ist begierig die beiden Bauarten: die einstellte Gothik der Domfaçade mit der Ostrogothik meines musikalischen Stils zu vergleichen, um die begriffliche Genauigkeit konstatiren zu können." Ich hätte ihm gerne die ästhetische Genugthuung, die Behauptung der berühmten Staël zu bestätigen oder zu widerlegen verschafft — allein das Publikum zeigte nicht die geringste Lust meine aus Zweiunddreißigsteln erbauten Glocken-

thürme, meine Skalengallerien und Decimenspitzen sich erheben zu hören und so fuhr ich im Ablesen der Zettel fort, die immer besser, immer schöner wurden. Ein ehrlicher Bürger, welcher sich mit dem Fortschritt der Industrie und dem Gewinn in sechs Stunden von Mailand nach Venedig reisen zu können beschäftigen mochte, gab mir zum Thema:

»La strada di ferro.«

Um aber dieses behandeln zu können, hatte ich kein anderes Mittel gewußt als ununterbrochene Glissandotonleitern zu machen, weil ich jedoch fürchten mußte bei dem Wettlauf mit der vorwärtseilenden Dampfmaschine mein Handgelenk zu brechen, öffnete ich schnell ein anderes Billet. Und was glauben Sie wohl, was ich nun fand?! Eine der wichtigsten, nur durch Harpeggien zu lösenden Fragen des menschlichen Lebens, deren Umkreis sich auf alles ausdehnen läßt: auf die Religion wie auf die Psychologie, auf die Philosophie wie auf die Nationalökonomie. Ich las:

„Ist es besser zu heirathen oder Junggeselle zu bleiben?"

Da ich nun diese Frage nur durch eine endlose Pause hätte beantworten können, zog ich es vor dem Auditorium die Worte eines Weisen ins Gedächtnis zu rufen: „Welchen Entschluß man auch fasse, ob man sich verheirathe oder ledig bleibe, immer wird man ihn zu bereuen haben."

Sie sehen, mein Freund, daß ich ein vortreffliches Mittel gefunden hatte, um einige Heiterkeit in ein Koncert zu bringen, dessen Langeweile mehr kühler Pflicht als dem Vergnügen gleicht. Oder wäre es nicht berechtigt gewesen in diesem Lande der Improvisation und der Improvisatoren mein »Anch' io« zu sagen?

Es wäre undankbar, wollte ich hier nicht noch hinzufügen, daß das mailänder Publikum ein Wohlwollen für mich an den Tag gelegt, das meine Erwartungen um vieles übertraf. Seine reichen Beifallsspenden wären im Stande gewesen auch Anspruchsvollere, als ich bin, mit Stolz zu erfüllen. Sie wissen, was ich über Erfolge im allgemeinen und über die meinigen insbesondere denke. Ich leugne es nicht: es liegt ein mir unerklärbarer mächtiger Zauber,

eine mir unerklärliche stolze und doch — ich möchte sagen — wonnige Gewalt darin eine Geistesgabe zu entfalten, welche uns Gedanken und Herzen der Menschen gewinnt und in die Seele anderer zündende Funken desselben heiligen Feuers wirft, das unsere eigene Seele verzehrt, in ihnen Sympathien erweckt, die sie unwiderstehlich uns nach empor zu den Regionen des Schönen, des Idealen, des Göttlichen ziehen!

Diese Wirkung, welche der Künstler auf Einzelne ausübt, überträgt seine Phantasie manchmal auf die Menge — dann fühlt er sich König über alle diese Geister, dann fühlt er in sich den Funken der Schöpferkraft: denn durch seine Töne schafft er Erregungen, Gefühle, Gedanken. Es ist nur ein Traum, aber ein Traum, der sein Dasein adelt. Es war auch der meine in den Tagen gährender Jugend, als sich eine übersturmende Lebenskraft in mir regte. Damals, ich gestehe es, bemitleidete ich die befriedigte Eitelkeit mit ihren kleinlichen Erfolgen; da protestirte ich erbittert gegen den Enthusiasmus, mit welchem ich Werke krönen sah, die, geschaffen ohne Kunstbewußtsein, auch ohne Tragweite bleiben mußten; da weinte ich über das, was Andere meinen „Erfolg" nannten — denn ich mußte deutlich genug erkennen, daß die Menge dem Künstler nur augenblicklicher Zerstreuung wegen zuströmt, nicht wegen ernster Vermittelung künstlerischer Offenbarungen. Und festgewillt solchen frivolen Richterstuhl zu meiden, eben so von den Lobeserhebungen wie von den Bekrittelungen verletzt rief ich mit dem Dichter: »Je ne veux ni de l'impertinence de leurs sifflets, ni de l'insolence de leurs applaudissements!« — „Ruhig und stoisch will ich im Wechsel von Erfolg und Nichterfolg bleiben; dem einen mißtrauend, gleichgültig gegen den andern will ich in mir allein meinen Stützpunkt finden: mein Gewissen soll mein einziges Kriterium sein."

Das war wohl Stolz, doch beunruhigen Sie sich nicht: der ungezähmte Jugendstolz ist nur von kurzer Dauer; er schwindet von Jahr zu Jahr und die Erfahrung beschneidet und beschränkt ihn, bis er zu dem annehmbaren Maße der Eitelkeit herabgesunken ist. Die Zahl derer ist gering, die mit dem ganzen Stolz ihrer jugendlichen Gedanken, ihrer ersten Wünsche, ihres unentweihten Ehrgeizes durch

das Leben hindurch in das Grab gestiegen. Die Meisten unterliegen dem Einfluß der Zeit; ihr Herz und ihr Geist kommen in verständiger Mittelmäßigkeit und in der armseligen, vom Umgang mit Menschen gelehrten Weisheit zum Gleichgewicht.

Noch ein wenig, ein wenig Arbeit mehr und in mir wird sich derselbe Proceß wie in so vielen anderen auch vollziehen; noch ein wenig Zeit und ich werde sein, was man einen „vernünftigen Menschen" nennt, das heißt: . . . . . doch bewahre mich Gott vor Definitionen!

Es würde mich zu weit führen, wollte ich Ihnen das ausführliche Menu all der Soirées und Koncerte, bei denen ich passiv oder aktiv während meines Aufenthaltes in Mailand war, mittheilen. Nur von einem Koncert werde ich Ihnen noch erzählen, welches die russische Comtesse Samoïloff, diese junge schöne Fremde gab, welche Mailand zu ihrer Heimath erwählt und sich hier durch ihren ungeheueren Reichthum und ihre verschwenderische Pracht, ein kleines sociales Königthum gegründet hat. Das Volk liebt und betet sie an — denn ihre Freigebigkeit kennt keine Grenzen, die Bürgerschaft richtet ihre Augen auf sie, weil ihr Geschmack etwas Bizarres verräth und ihre Person mit einem gewissen Pomp umgeben ist; ihre »pair« beneiden sie im Geheimen, weil ihr Haus der Mittelpunkt des Vergnügens und der Freude ist und alles andere in den Schatten stellt. Wenn Sie nach Mailand kommen, ist der Name von »la Comtesse« der erste, den Sie hören. Wo Ihre Geschäfte und Gewohnheiten Sie auch hinführen, von dem Salon der Duchessa Litta bis herunter zum Schuhmacherladen, erzählt man Ihnen von »la Comtesse.« Gehen Sie zu einem Parfümeur, so bietet er Ihnen die Essenz an, welche »la Comtesse« vorzieht. Kommen Sie in eine Papierhandlung, so veranlaßt Sie der Verkäufer das Papier zu nehmen, dessen sich »la Comtesse« bedient. Betrachten Sie ein Neujahrsalbum, so ist es »la Comtesse« gewidmet. Giebt es irgendwo einen Straßenauflauf und man tritt näher, so sieht man sicherlich das russische Gespann und die englischen Hunde von »Madame la Comtesse« — kurz, wenn sie nur niest, sagt ganz Mailand: „Zur Genesung!"

Das Koncert, das sie seit lange versprochen, ist mit Ungeduld erwartet worden. Man sollte eine große Sängerin, Frau Pasta, zu hören bekommen, die sich vom Theater zurückgezogen hat, aber dort nicht ersetzt werden konnte. Viele Menschen wollten sich dem traurigen Vergnügen hingeben, ihre gegenwärtig zu empfangenden Eindrücke mit ihren früheren zu vergleichen, um, indem sie die nun vierzigjährige Frau der fünfundzwanzigjährigen gegenüber stellten, sagen zu können: „So ist sie jetzt — so war sie einst". Jüngere, welche sie nie gehört hatten, wollten sie nach ihrem Rufe messen. Dieser niederdrückende Ruf, der für den Künstler eine schwere Bürde wird, wenn ihm vielleicht die Jahre — trotz gleicher Kraft der Empfindung — die Fähigkeit geraubt haben das Empfundene so wiederzugeben, wie er es fühlt; wenn sein Talent wohl Glanz, aber seine Strahlen nicht mehr besitzt; wenn andere Talente nur durch den Werth der Jugendfrische mehr Sympathie erwecken als sterile Vollkommenheit!

Das ist der wahre Tod des Künstlers — der langsame grausame Tod, der tropfenweise die Quelle der Poesie, aus der er seine Existenz gezogen, austrocknet. Mag das Jahrhundert den frühzeitigen Tod betrauern — der Künstler beneidet eine Malibran, die ihre Schönheit, ihren Ruhm, ihr Genie mit ins Grab nahm ehe die Zeit sie zerstört; ehe der Jubel der Menge sich in ein gleichgültiges Schweigen verwandelt hatte. Ohne Erschrecken sieht er das Schicksal Bellini's, das diesen in der einen strahlenden Tag versprechenden Morgenröthe seines Talentes hinwegraffte, in dem Moment, wo seine Zeitgenossen sein Werk als ein vielversprechendes Unterpfand für die Zukunft begrüßten. Und in der That! wiegt eine solche zurückgelassene Hoffnung nicht jede Wirklichkeit auf? Die Einbildungskraft der Menschen gefällt sich darin, das zu vergrößern und auszuschmücken, was hätte werden können. Die Kritik, welche die Gegenwart anklagt, hat keine Macht über die Zukunft, und diejenigen, welche der Tod dem langsamen Verfall enthebt, sind nicht zu beklagen.

Glücklich der Barde, welcher stirbt, wenn er seiner Leier die machtvollste Harmonie entrissen! Denen, die im Sonnenglanz der

Jugend die heiteren Blumen des Lebens pflücken — wünschen wir ihnen nicht die langen farblosen Tage der Ergebung, diese blasse Blume ohne Duft, die einsam in der Öde des Alters wächst! . . . . .

An jenem Abende war die Pasta, was sie immer war: groß, edel, majestätisch. Poggi fesselte uns alle durch die rührende Reinheit seines Organs und die Feinheit seiner Empfindung. Poggi ist gegenwärtig einer der besten, wenn nicht wirklich der beste Tenor Italiens. Das Finale der „Lucia", von Frau Pasta, Poggi und dem Grafen Belgiojoso ausgezeichnet vorgetragen, brachte wie gewöhnlich die größte Wirkung hervor. Obwohl mehr als zehn Stücke auf dem Programm standen, schien das Koncert dennoch kurz. Als man hierauf die großen Räume, in welchen der gothische mit dem Rokokostil rivalisirt und die Bilder von Hayez und Liparini den Statuen von Marchesi begegnen, durchwanderte, hatte man im Umsehen den Koncertsaal in einen reizenden, von Wohlgeruch durchdufteten Ballsaal verwandelt, in den sich nun ein ganzer Schwarm hübscher Frauen stürzte, um mit mehr Bequemlichkeit die Frische und den Luxus ihrer Toiletten zu entfalten. Diamanten, Blumen, Gaze, Atlas schwebten, flatterten, wirbelten nach den Klängen eines hinreißenden Walzers von Strauß. Es war ein blendendes Feenmärchen!

Ich versuchte es einen Augenblick mich diesem Freudentaumel wie die andern Gäste hinzugeben, meine Sinne den verführerischen Reizen dieses Festes zu öffnen und meinen pflichtschuldigen Theil an diesen lärmenden Vergnügungen zu genießen. Ich wäre gern in derselben Weise jung wie die andern gewesen, und hätte gern meine Jugend in der Lust der Freude gefühlt, so, wie ich so oft die Bitterkeit des Leidens empfunden — aber umsonst! Die Musik übte ihre gewohnte Wirkung auf mich aus und machte mich inmitten aller vereinsamt. Mich der sichtbaren Welt entführend versenkte sie mich in die Tiefen des inneren Seins. Die noch frische Erinnerung an ein Leben der Arbeit und der Einsamkeit machte mich vollends unempfänglich für weltliche Freuden, und ich frug mich: was ich in dieser eleganten Gesellschaft wolle? warum ich mich in dem

Trubel der Welt befände? was mich unter die reichen Besitzenden der Erde geführt?

Diese und manche andere Fragen, die ich mir stellte, verursachten mir bald ein unerträgliches Unbehagen. Ich fühlte mich so déplacé, so über mich selbst gelangweilt, so verlegen, daß ich den Ballsaal verließ und mich in einen einsamen Winkel zurückzog. Ich durchstrich mehrere von Spielern und Plaudernden besetzte Zimmer. Das Geräusch des Balles verlor sich mehr und mehr, je weiter ich mich entfernte und hörte ganz auf, als ich ein kleines einsames Boudoir betrat, das gothisch eingerichtet nur matt vom Wiederschein einer Alabasterlampe erleuchtet war, der unter den dunklen Gruppen tropischer Pflanzen zu erlöschen drohte. Fremde Blumen, blaß und schön, neigten ihre Kelche, als trauerten sie über ihr prunkvolles Exil. Andere rankten sich anmuthig an leichten Ebenholzstäben empor und hingen von oben wieder melancholisch zurück, wie entmuthigt dem Licht und der Luft des Himmels hier nicht zu begegnen. Hier nahm mich ein weiter Fauteuil auf; die düstere Skulptur, das Schnitzwerk dieses Zimmers trugen meine Phantasie in alte Zeiten, während der Duft der exotischen Gewächse Bilder aus fernen Zonen mir vorzauberte.

Ich weiß nicht, schlummerte ich des Wachens und des Getöses müde in dieser poetischen Stille ein; ich weiß nicht, hatte die Musik meine Einbildungskraft so hoch erregt, waren meine Nerven vom starken Thee und dem phantastischen Zauber des Festes überreizt — ich weiß nur, daß ich deutlich wie im wachen Zustand eine übernatürliche Erscheinung vor mir sah, daß ich in kurzem das Bewußtsein über die Wirklichkeit, das Gefühl für Raum und Zeit verlor und mich plötzlich in einem unbekannten Land allein befand auf ödem Strande, herumirrend am Ufer eines bewegten Meeres.

Während sich meine Erinnerung vergebens abmühte die Erklärung zu finden, wie und wodurch ich hierher gekommen sei, bemerkte ich auf dem Sand des Ufers nur einige Schritte von mir entfernt eine Männergestalt, groß, ernst, sinnend.

Dieser Mann war noch jung, und doch war sein Gesicht blaß, seine Augen hohl, seine Wangen eingesunken.

Sein Blick hing am Horizont mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Angst und Hoffnung.

Mit magnetischer Gewalt zog es mich seinen Fußspuren nach. Er schien nicht zu bemerken, daß ihm Jemand folge. Ohne still zustehen, schritt er weiter. Sein Schritt war langsam und gemessen; dennoch durchschritt er — ein erschreckendes Wunder! — unermeßliche Entfernungen. Berge, Thäler, Wälder blieben hinter ihm zurück! Unfähig ihn erreichen zu können, hing mein Ich an seinen Fersen. Je weiter ich schritt, desto mehr schien mein Sein an das seinige gebunden, mein Athem durch den seinen belebt, das Geheimnis meiner Bestimmung an die seinige geknüpft zu sein; mir war als müßten er und ich uns verwandeln, uns verschmelzen und Eins werden.

Der Himmel, am Anfang unseres Weges rein und strahlend, umdüsterte sich. Wolkenschichten umhüllten die Gegend — eine öde Heide.

Kein Raum unterbrach die sich in weite Ferne ausdehnende Monotonie, kein frischer Luftzug durchwehte die unbewegliche Schwüle eines lechzend heißen Tages. Unheimlich erschien die Natur. Nur ein Vogel mit dunklem Gefieder und häßlichem Kopf, durchzog den Raum. An mir vorbeifliegend streifte er, einen heisern Schrei ausstoßend mein Gesicht — Fluch und Ironie klang aus diesem Schrei.

Da überkam mich ein unüberwindliches Entsetzen und nieder sank ich auf die brennend heiße Erde. Mir war, als müßte ich sterben. Mit dem letzten Aufwand meiner Kräfte rief ich .... wen? ihn, den ich nicht kannte! seinen Namen, der mir entschwunden ist. Plötzlich wandte er seinen Kopf, sah mich aus der Ferne mit einem Blick des Mitleids an, sprach nichts — und schritt weiter.

So verlassen, schrie ich auf vor Schmerz, vor Verzweiflung, vor Wuth. Dabei trat mein Fuß auf die Sichel eines Schnitters; und schnell sie ergreifend zückte ich sie gegen mich — und abermals stand der Unbekannte still.

Dieses Mal glaubte ich mich gerettet; ich glaubte, daß mein Flehen, mein heißes Bitten ihn gerührt. „Wer Du auch bist", rief ich ihm zu, „Du unbegreifliches Wesen, das mich fesselt, mich verzehrt — sage mir: wer Du bist? woher? wohin? warum Du

wanderst? wen Du verfolgst? wo Deine Ruhe? Bist Du der von unerbittlichem Richtspruch Getroffene? oder bist Du der hoffende Pilger, der dem Ort des Friedens und des Segens entgegeneilt?" —

Der Wanderer blieb unbeweglich. Endlich machte er ein Zeichen, als wolle er sprechen. In seiner Hand bemerkte ich ein wunderlich geformtes Instrument, dessen polirtes Metall wie ein vom letzten Strahl der untergehenden Sonne beleuchteter Spiegel erglänzte. Und der Abendwind erhob sich und trug mir die Töne der geheimnisvollen Leier zu — abgerissene Töne, unterbrochene Akkorde, unklare unbestimmte Laute, bald dem Brechen der Wogen des Meeres an felsigem Gestade, bald dem Rauschen der von Sturm durchrüttelten Fichten gleichend, bald wieder erinnernd an das dem Schwärmen der Bienen so ähnliche Summen, das bei großen Versammlungen von Menschen oft zu hören ist. Dazwischen schwiegen die Akkorde und bestimmte Worte drangen an mein Ohr.

„Laß ab mir zu folgen, laß ab Dich zu ermüden! Die Hoffnung, die Deine Schritte an meine bannt: sie trügt. Wolle nicht wissen, was ich nicht weiß! Das Geheimnis dem Du nachjagst, ward mir nicht offenbar."

„Von fernem Lande — meinem Gedächtnis längst entschwunden — komme ich. Vor langer, langer Zeit stieg ich den Abhang eines hohen Berges hinab. Ich durchzog die herrlichsten Thäler; ich lauschte den rauschenden Wogen; ich sah den zuckenden Blitz, der die Wolken zertheilt und mir zu Füßen die hundertjährige Eiche zerschmettert; ich sah die Lawine, die fürchterliche, deren Wucht die Festung des Hirten, wie das Nest der Wildtaube zerdrückt; ich habe meine ermatteten Glieder erquickt in wilden Gewässern, welche Dämme durchbrachen und reisende Saaten verwüsteten; ich hörte das schreiende Kind, das klagende Weib, den fluchenden Mann!"

„In der Wüste begegnete ich dem Schakal, dem Geier, der Hyäne, dem Krokodil —: in der menschlichen Gesellschaft dem Tyrannen, dem Sklaven, dem Henker, dem Parasiten . . . . . ."

„Abscheu ergriff mich vor einer Erde, des Segens so bar, der Thränen so voll. Schneller wurden meine Schritte und fort!

fort! ging ich ohne Rast, ohne Ende, dem fernen Horizonte, der unbekannten Heimat zu. . . . . ."

„Und alles war bis jetzt vergebens. Ich strebe, ich ahne — doch nirgends eine Spur. Kaum weiß ich, ob ich meinem Ziele nahe, ob ich ihm ferne bin."

„Stumm bleibt die Kraft, die mich treibt — ungezeigt die Bahn, nach der es mich drängt."

„Wohl hört mein Ohr unaussprechliche Harmonien, die vom Meer her ein sanfter Wind herüberweht. Voll Entzücken lausche ich hin; doch wähne ich sie nahe: so verschwinden sie in dem widerspruchsvollen Geräusch menschlicher Arbeit."

„Wohl auch sieht mein Auge bei verlöschender Tagesgluth weiße, in durchsichtigem Glanz sich färbende Wolken über die Berge ziehen. In unbestimmten Lichtern schwebend, unaufhörlich ineinanderfließend, eine unbeschreibliche Bewegung von Gluth und Farbe, gleichen sie tausenden von Seelen, die im Verklären gen Himmel steigen. O! und dann, dann werden sie wieder dicht, schwer, undurchsichtig — und weiter! weiter! weiter wandere ich, ungewiß und trostlos."

„Ist die Macht, die mich quält und reizt eine feindliche: warum diese göttlichen Träume? diese unaussprechliche Gluth des Verlangens? Und ist der Wille, der mich anzieht ein mir gütiger: warum übergiebt er mich der Qual des Zweifels? der Zerstörung einer ewig lebendigen, ewig täuschenden Hoffnung?"

„Lebe wohl."

„Suche nicht zu wissen — Dein Loos ist Unwissenheit. Suche nicht zu können — Dein Loos ist Ohnmacht. Suche nicht zu genießen — Dein Loos ist Entsagung." . . . . . .

. . . . . .

Ein Stoß gleich einem elektrischen Schlage brachte mich zu mir selbst zurück. Ich stieg die Treppen des Hôtel Samoiloff hinab. Das Fest war zu Ende. Einige Paare der ausdauerndsten Tänzer eilten nach ihren Wagen.

„Nun, Liszt", sagte im Vorübergehen die junge Marquise G., „was haben Sie denn, daß Sie uns so anstarren? Wollen Sie uns nicht gute Nacht sagen?"

„Lassen Sie ihn", meinte der Herzog von C., der sie begleitete. „Sie sehen, er kennt uns ja kaum. Der Dämon der Inspiration hält ihn fest und er sieht mir ganz aus, als komponire er so eben ein Requiem, das dem Anscheine nach recht gut ausfallen wird. Ich wette, er langt heute früh noch in Como an, immer in der Überzeugung sich auf dem Wege zur Bella Venezia zu befinden."

Zu Hause angelangt setzte ich mich an das Klavier. Der Gesang des „Wanderers" stieg in mir auf. Dieser so traurige und poetische Gesang ergriff mich wie nie. Mir war, als fände ich eine entfernte und geheime Ähnlichkeit zwischen den Harmonien Schubert's und denen meines Traumes.

Was würden Sie nun nach allem dem gesagt haben, wenn Sie mich einige Tage darauf an einem Fenster des Korso gesehen hätten, wie ich mit einem langen zinnernen Löffel bewaffnet unaufhörlich bemüht war aus einem Getreidesack Koriandoli[1] zu schöpfen und mit wahrer Berserkerwuth meinen Nebenmenschen ins Gesicht zu werfen? Hatte ich den Verstand verloren? War ich vollends ein Narr geworden? Ja, wenn Sie mir zugestehen, daß die ganze Stadt in diesem Augenblicke an der gleichen Narrheit litt; denn an dem Tage, von dem ich Ihnen erzähle — einem der letzten des Karnevals — giebt es hier keinen Menschen, der, reich oder arm, grand seigneur oder Bettler, nicht an diesem sonderbaren Vergnügen Theil nimmt. Stellen Sie sich, wenn Sie können, eine immense Straße vor, alle Fenster, alle Balkone, alle Mauervorsprünge besetzt mit Männern und Frauen, die alle mit Gipsstaub bedeckt, ohne auszusetzen, Stunden lang Koriandoli auf alle Vorübergehenden werfen. Stellen Sie sich die Wagen vor, die unter einem solchen künstlichen Hagel verschwinden, die unglaubliche Menge von Menschen, die ihm trotzen und ihn noch herausfordern, den Krieg, den ein Fenster dem andern, eine Seite der Straße der andern erklärt — eine stillschweigende Verschwörung gegen alle reinen Kleider und neuen Hüte, eine ansteckende Narrenkrankheit, eine Bosheit, ein méchant plaisir;

1 Mit Gipsmasse umhüllter Anis.

denn die Eigenliebe empfängt und wirft so viele bonbons d'arlequin als nur möglich. So sind die letzten Karnevalstage in Milan.

Als müssiger Zuschauer werden Sie pedantisch urtheilen: „Welches alberne Vergnügen!" Doch als Theilnehmer ergreift Sie das Fieber: Sie suchen weder Philosophie noch Logik wo es sich nur um Lärmen und Bewegung handelt. Sie verbringen einige Stunden ganz außer sich, was für viele heute nicht schlimm ist.

Adieu, mein Freund! Meine Lampe erlischt, der Tag bricht an. Ich überließ mich dem Plaudern, wie ehemals in meiner Mansarde der Rue de Provence. Arme Mansarde! Haben Sie dieselbe nicht vergessen? Erinnern Sie sich noch dieser zwölf Quadratfuß, immer sonnbeleuchtet, immer vollgestopft mit unentbehrlichen Kleinigkeiten, die dem Ordnungssinn meiner vortrefflichen Mutter hartnäckig Fehde schworen? Erinnern Sie sich noch des dicken Plutarch-Folianten, der uns bald als Pult, bald als Sitz diente? unseres schallenden Gelächters ohne Grund, unserer unzähligen Possen? der schülerhaften Freude, wenn wir unsere Cigarre mit einem Zeitungsartikel, mit einer Kritik, die mich tugendsam ausscholt, uns aber gleichwohl über die Gesetze des Schönen belehrte, anzündeten? Ist Ihnen das alles gegenwärtig wie mir? Holen sich Ihre Gedanken manchmal den alten Freund zur Seite, um Ihre Arbeiten zu theilen, Ihren Erfolgen Beifall zu klatschen, Ihnen Freude zuzulächeln? O sagen Sie, daß es so sei! Sagen Sie, daß nichts sich geändert, daß ich bei meiner Rückkehr wieder einen Platz an ihrem Heerd, einen Zufluchtsort in ihrem Herzen finde? Sagen Sie mir auch, daß ich von neuem diese energischen und vibrirenden Akkorde wieder hören werde, diese Gesänge so voll Zärtlichkeit und Melancholie, die ich nie ohne tiefe Erregung anhören konnte und die mir immer der ideale Ausdruck Ihrer mir so wohlthuenden und treuen Freundschaft bleiben werden.

F. Liszt.

Venedig, Ende Mai.

P. S. Diesen Brief, den ich seit lange an seinem Bestimmungsort angelangt glaubte, finde ich bei der Rückkehr von einer Reise oder vielmehr einem Ausflug nach Wien vergessen wieder auf meinem Schreibtisch vor. Ich will ihn nun nicht abgehen lassen, ohne noch einige Worte über meinen Aufenthalt in Österreich beigefügt zu haben.

Sonderbares Schicksal! Seit fast fünfzehn Jahren, seit mein Vater sein friedliches Obdach verließ, um mit mir in die weite Welt zu ziehen, seit er die verborgene Freiheit des Landlebens mit der glänzenden Dienstbarkeit des Künstlerlebens vertauschte und sich in Frankreich als dem geeignetsten Mittelpunkt zur Ausbildung meines musikalischen Instinktes, den sein naiver Stolz mein Genie nannte, niederließ, hatte ich mich gewöhnt Frankreich als mein Vaterland zu betrachten und hatte vergessen, daß für mich noch ein anderes existire.

Sie kennen jene Zeit der Jugend, die Lebensperiode vom fünfzehnten bis fünfundzwanzigsten Jahr. Sie wissen, daß der Mensch während derselben sich mehr an die Außenwelt verliert und Menschen, Dinge, Orte den größten Einfluß auf seine Einbildungskraft gewinnen. So vielerlei tritt in sein Herz, und beherrscht von dem verhängnisvollen Bedürfnis zu lieben giebt er einen Theil seines Ichs an alles hin, das ihn berührt. In dieser Zeit lebt der durch den Tumult seiner eigenen Gedanken betäubte junge Mann noch kaum: er erstrebt erst das Leben. Alles in ihm ist Neugierde, Wunsch, eine unruhige Aspiration, Ebbe und Fluth des entgegengesetzesten Wollens. Ohne Leitfaden verliert er sich in dem Labyrinth seiner noch ungeordneten Passionen — das Einfache, Leichte, Natürliche macht ihn mitleidig lächeln. Er überschreitet alle Ziele, er ist gierig nach Hindernissen, verachtet sowohl das Gute, das er thun könnte, als auch die Gefühle, welche ihn glücklich machen könnten — er ist erbarmungswürdig vom Stachel der Jugend gepeinigt.

Diese Zeit verzehrenden Fiebers, vergeudeter Kraft, energischer und toller Lebensäußerung habe ich auf Frankreichs Boden durchlebt. Hier auch ruht die Asche meines Vaters hier an heiliger

Grabesstätte fand mein erster Schmerz sein Asyl. Wie hätte ich mich nicht als Kind eines Landes fühlen sollen, wo ich so viel gelitten, so sehr geliebt hatte? Wie hätte ich mir träumen lassen können, daß ich in einem anderen ins Leben getreten? daß in meinen Adern das Blut einer anderen Menschenrasse fließe, daß die Meinigen anderswo lebten? . . . . .

Ein schweres Ereignis erweckte plötzlich das Gefühl, das ich erloschen glaubte und das doch nur schlummerte, von neuem in mir. Eines Morgens las ich in Venedig in einer deutschen Zeitung einen ausführlichen Bericht über das Unglück, welches Pest widerfahren ist. Dieser Bericht rief eine wahre Erschütterung in mir hervor. Eine außergewöhnliche Theilnahme, ein lebendiges unwiderstehliches Bedürfnis drängte mich den vielen Unglücklichen beizustehen. „Aber — wie?" fragte ich mich; „auf welche Weise kann ich ihnen Hilfe bringen? Ich? der ich nichts von dem mein nenne, was die Menschen allmächtig macht, weder den Einfluß des Reichthums, noch die Macht hoher Stellung? Doch gleichviel — vorwärts denn! fühle ich es doch zu sehr, daß weder mein Herz Ruhe, noch mein Auge Schlaf finden wird, bis ich mein Scherflein zur Linderung dieses großen Elends beigetragen. Wer weiß auch, ob nicht des Himmels Segen auf mein schwaches Opfer fallen wird. Die Hand, welche die Brode in der Wüste vermehrte, ist nicht erlahmt. Gott hat vielleicht am Pfennig des Künstlers mehr Wohlgefallen als am Gold der Millionäre." —

Durch diese inneren Erregungen und Gefühle wurde mir der Sinn des Wortes „Vaterland" offenbar. Ich versetzte mich plötzlich zurück in die Vergangenheit und fand in meinem Herzen die Schätze der Kindheitserinnerung rein und unberührt wieder. Eine großartige Landschaft erhob sich vor meinen Augen: das war der wohlbekannte Wald, aus dem des Jägers Ruf erschallte, — das war der über Felsen stürzende Donaufluß, — das war das weite Wiesenland, auf dem friedliche Heerden in Freiheit weideten, — das war Ungarn, der kräftige fruchtbare Boden, der so edle Söhne erzeugte! das mein Heimatland! „Und auch ich," rief ich mit einem von Ihnen vielleicht belächelten Anfall von Patriotismus aus, „auch ich gehöre

dieser alten kraftvollen Rasse an, auch ich bin ein Sohn dieser urwüchsigen ungebändigten Nation, welche sicher noch für bessere Tage bestimmt ist!"

Diese Rasse war noch immer stolz und heroisch. In dieser breiten Brust haben noch immer starke Gefühle gewohnt. Diese stolzen Stirnen sind nicht für Knechtschaft und Geistesarmuth geschaffen. Ihre Intelligenz, glücklicher als die anderer, hat sich nie vom täuschenden Glanze blenden lassen, ihre Füße haben nie auf unrechtem Wege geirrt, ihr Ohr hat keinen falschen Propheten gelauscht. Man hat ihnen nicht gesagt: Christus ist hier — er ist dort ..... Sie schlafen ..... Aber möge eine mächtige Stimme sie erwecken — o, wie sich ihr Geist der Wahrheit bemächtigen wird! wie sie ihr ein starkes Asyl in ihrer Brust bereiten, wie ihre nervigen Arme sie zu vertheidigen wissen werden! Eine ruhmvolle Zukunft wartet sicherlich ihrer: denn sie sind tapfer und stark, nichts hat ihren Willen verzehrt, nichts ihre Hoffnungen getäuscht.

O mein wildes fernes Heimatland! meine angekannten Freunde! meine weite große Familie! Der Schrei Deines Schmerzes hat mich zu Dir zurückgerufen — im Innersten von ihm getroffen senke ich beschämt das Haupt, daß ich Dich so lange habe vergessen können ..... Warum hält ein strenges Schicksal mich ferne? .....

Ein anderer Leidensruf, ein schwacher, aber über mich alles vermögender ängstigt mich. Er kommt von der Stimme, die mir werth, der einzigen, die nie umsonst nach mir rief ..... Mein lang entbehrtes Vaterland, so bin ich wieder entfernt von Dir, doch dieses Mal nicht mit der sorglosen Zufriedenheit des Kindes, das dem Neuen, dieser reizenden Fee, die es verführt und täuscht, entgegeneilt — nein! mit trauerndem Herzen und umflortem Blick; denn jetzt weiß ich, wie die frivole egoistische Gesellschaft so manches fromme Wollen, so manchen edlen Entschluß im Keime erstickt, wie so mancher heilige Gedanke vom wirbelnden Wind der Zerstreuung hinweg geweht wird, und ich ersehne nichts mehr als in Deinen unentweihten Einöden wieder zur Sammlung meiner selbst kommen zu können und eingetaucht in die Einfachheit Deiner ländlichen Sitten mein Leben in dem Vergessen der Menge zu läutern, um

einst etwas weniger mit dem, was die Erfahrung auf das Haupt des Menschen häuft, beladen ins Grab zu sinken. — —

Ich begann meine Reise nach Wien am 7. April. Meine Absicht war, dort zwei Koncerte zu geben: das erste zum Benefiz meiner Landsleute, das zweite, um meine Reisekosten zu decken, und dann allein und zu Fuß mit dem Bündel auf dem Rücken die einsamsten Gegenden Ungarns aufzusuchen. Daraus jedoch wurde nichts! Mein Freund Tobias[1] hatte es anders beschlossen. Doch Sie müssen wissen, was für eine Art Mensch mein Freund Tobias ist. Ein wenig dick, ein wenig fett, aber durchaus nicht dumm — dafür stehe ich Ihnen! Sein rundliches Gesicht, das an Hummel's erinnert, ist durch ein paar kleine graue Augen, die außergewöhnlich verschmitzt drein schauen, erleuchtet und die Mundwinkel verrathen Spott voller Gutmüthigkeit. Seine Gewohnheiten sind friedlich, seine Manieren treuherzig. Ohne sich im geringsten aufzuregen, findet er Mittel und Wege, eine Masse von Geschäften zu erledigen und erstaunlich viele Dienste in kürzester Zeit zu leisten. Seine Editionen sind merkwürdig sauber und korrekt.

Ich hatte ihn nie vordem gesehen, und dennoch empfing er mich mit offenen Armen und feierte meine Rückkehr wie die des „verlorenen Sohnes". Da er bald herausfand, daß ich viel zu heftigen Naturells, zu logischen Geistes und mein Charakter zu absolut sei, um für das Praktische des Lebens, insbesondere des musikalischen Lebens tauglich zu sein, bemächtigte er sich meiner wie einer Sache und ließ mich in seine Hände auf alle Willensäußerung, auf jede Überlegung Verzicht leisten. Ich befand mich nicht schlecht dabei. Mit seiner bedächtigen Ausdauer und ruhigen Thätigkeit löste er alle Schwierigkeiten, enthob mich jeder Verdrießlichkeit, ersparte mir alle sonst nöthigen Schritte, und anstatt nur ein Koncert, wie wir übereingekommen, zu arrangiren, nahm er heimlich Subskriptionen auf ein zweites und schließlich auf ein zehntes an, alles im Zeitraum eines Monats. Er wäre im Stande gewesen eine Kraft mit mehr Ausdauer als meine zu erschöpfen und

1. Haslinger.

zu vernichten; denn in jedem dieser Koncerte figurirte ich zum mindesten drei Mal auf dem Programme. Aber die Sympathie des Publikums stützte mich so kräftig und andauernd, daß ich keine Ermüdung empfand. Vor einer so intelligenten und wohlwollenden Zuhörerschaft lief ich nie Gefahr nicht verstanden zu werden. Ohne Zaghaftigkeit konnte ich die ernstesten Werke und Kompositionen von Beethoven, Weber, Hummel, Moscheles, Chopin spielen, Fragmente aus der Symphonie von Berlioz, Fugen von Scarlatti und Händel und endlich jene theuern Etüden, jene Lieblingskinder, welche den Stammgästen der Scala so monströs erschienen waren.

Ich muß gestehen, seit ich Klavier spiele und in öftere Berührung mit Dilettanten aller Länder trete, habe ich nirgends ein so liebenswürdiges Publikum gefunden wie in Wien. Es ist enthusiastisch, ohne blind zu sein, streng ohne Ungerechtigkeit; sein vernünftiger Eklekticismus nimmt die Berechtigung jeder Richtung an und verwirft nichts aus Vorurtheil. Wäre in Wien nur etwas mehr Bewegung und Thätigkeit, etwas mehr von dem savoir-faire, dessen in Paris vielleicht zuviel ist, so würde es ohne Zweifel das Centrum der musikalischen Welt werden.

Es vergeht kein Jahr, in dem die Wiener nicht von zwei oder drei berühmten Künstlern besucht würden. Ich begegnete dort Thalberg, der sich unglücklicherweise nicht hören ließ. Kalkbrenner war angekündigt, doch hörten wir zu unserem großen Bedauern, daß er von München aus seine Route nach Frankfurt umgeändert habe. Ich kam gerade noch zur rechten Zeit, um eine junge interessante Pianistin, Fräulein Klara Wieck, zu hören, welche schon vergangenen Winter sehr schöne und gerechtfertigte Erfolge gehabt hat. Ihr Talent hat mich entzückt. Sie hat wirkliche Vorzüge: ein tiefes, wahres Gefühl, eine beständige innere Erhebung. Die vortreffliche Weise, mit der sie die berühmte Fmoll-Sonate Beethoven's vortrug, hat Grillparzer, einen bedeutenden dramatischen Dichter, zu folgenden Versen begeistert:

Ein Wundermann der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
Im fest verwahrten, demanthaften Schrein
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühten sich geschäftig ab, —
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberufnen Jagd
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
Senkt sie die weißen Finger in die Fluth
Und faßt und hebt und hat's. Es ist der Schlüssel!
Auf springt sie — auf — mit höheren Herzensschlägen —
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmuthsreichen unschuldsvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.

Am italiänischen Theater, das sehr in der Mode ist, fand ich die mailänder Truppe, doch vermehrt durch Poggi wieder vor. Sein Talent und sein Erfolg hatte meine Erwartungen nicht getäuscht.

In den Salons hörte ich mit lebhafter Freude und oft bis zu Thränen gerührt einen Kunstliebhaber, den Baron Schonstein, Lieder von Schubert vortragen. Die französischen Übersetzungen können Ihnen nur ein sehr unvollkommenes Bild von der Einheit dieser fast durchgängig sehr schönen Gedichte mit der Musik von Schubert, diesem poetischsten der Musiker, geben. Die deutsche Sprache ist herrlich nach der Gefühlsseite hin, und möglich, daß nur ein Deutscher im Stande ist, diese Naivetät und Phantasie mit ihrem launenhaften Zauber und ihrer melancholischen Hingabe ganz zu verstehen. Der Baron Schonstein deklamirt sie mit dem Verständnis eines großen Künstlers und singt sie mit der einfachen Empfindung des Dilettanten, der sich seinen inneren Erregungen hingiebt, ohne sich um das Publikum zu kümmern. Einer meiner besten Wünsche wäre, er käme nach Paris oder Sie nach Wien und wir hätten zusammen das Glück ihn zu hören.

Fragen Sie mich nichts weiter über Wien; ich könnte Ihnen weder über die Menschen, die ich nur flüchtig, noch über alles andere, das ich gar nicht gesehen, etwas erzählen. Stets von vortrefflichen Freunden, die sich nur mit mir beschäftigten, umgeben, immer nur vom Lärmen meiner eigenen Musik geplagt, stets am Vorabend oder in der Nachfeier eines Koncertes, habe ich dort ein viel zu excentrisches Leben geführt, um das Recht beanspruchen zu dürfen etwas anderes zu sagen, als daß ich von diesem Aufenthalt die besten Erinnerungen und das Bedauern nicht länger dagewesen zu sein mit fortgenommen habe.

Nochmals adieu! Das Postskriptum ist länger als mein Brief geworden und ich beeile mich dieses ganze Packet zur Post zu tragen, um nicht schließlich noch in die Versuchung zu kommen, Ihnen in Parenthesis über eine Reise nach Konstantinopel zu berichten.

F. Liszt.

X.

Über den Stand der Musik in Italien.

An Maurice Schlesinger.

(1838.)

Florenz, November 1838.

Sie stellen mir das Ansinnen Ihnen einen genauen Bericht, eine eingehende Übersicht über alles Interessante, was sich in Italien auf musikalischem Gebiete ereignet, zu liefern. Sie sagen: ich sei besser als jeder andere im Stande Sie über die Geschicke unserer Kunst auf dem Laufenden zu erhalten. Seit mehr denn Jahresfrist durchwandere ich den klassischen Boden, bewohne das sogenannte Land der Musik, besuche alle Theater, höre alle neuen Opern, wohne allen Koncerten bei, kenne alle Musiker und muß folglich von allen wichtigen Publikationen unterrichtet sein. Das ist alles richtig, es könnte sogar nicht richtiger sein — allein es führt zum geraden Gegentheil Ihrer Schlußfolgerung: das heißt, daß ich Ihnen nichts oder wenigstens so viel als nichts mitzutheilen habe.

Sie sind wie ich sehe, lieber Schlesinger, in einem seltsamen Irrthum befangen, den Sie übrigens mit vielen anderen theilen. Sie wähnen, Italien sei noch heute das Centrum der musikalischen Welt, die Bewegung hier groß und der Kunst werde im Vaterlande Rossini's und Paganini's, dieser beiden großen Repräsentanten der schöpferischen und ausführenden Tonkunst, ein starker Impuls geboten. — Sie täuschen sich! Es besteht wohl musikalisches Leben

in Italien, aber dieses Leben erstreckt sich einerseits nur auf das operistische Gebiet, und andererseits möchte ich am liebsten behaupten, es sei ein „Kreislauf", in dem sich die Kunst drehe, ein beweglicher Stillstand, den man sogar berechtigt wäre einen Rückschritt zu nennen.

Wie ich Ihnen bereits von Mailand aus gelegentlich mittheilte, kann, wenn man von italiänischer Musik spricht, unter keiner Bedingung von Instrumentalmusik die Rede sein. Das soll nicht sagen, es gebe hier zu Lande keine hervorragenden Instrumentalisten, aber sie sind vereinzelte Künstler und, so sehr sie auch dem Publikum gefallen mögen, vermöchten sie nicht zum Fortschritt der Kunst viel beizutragen. In der Musik, wie in allen anderen Dingen, ist das Princip der Association das Einzige, welches in großen Resultaten fruchtbar ist. Nur da, wo „Viele beisammen sind, ist der Geist mitten unter ihnen". Ein Mensch ist erst dann wahrhaft mächtig, wenn er andere Menschen, denen er seine Empfindung und seine Idee überliefert, um sich zu versammeln weiß. Alleinstehend wird er Erstaunen, Entzücken erregen können, die Wirkung aber, die er hervorruft, kann nur eine ephemere sein. Verbinden sich nicht Andere mit ihm zu gemeinschaftlicher Arbeit, so wird der Wind zerstreuen, was er gesäet, und sein Einfluß wird keine Dauer haben.

Item — und dies kann ich verbürgen — in keiner der italiänischen Städte, die ich durchreist habe, existirt eine Vereinigung von Künstlern, welche die symphonischen Werke der Meister ausführen könnten oder möchten. Die Streichquartette sind gänzlich abgekommen. Außer den Opernouvertüren, die man im Theater zu hören bekommt und welche meistens ohne Feuer, ohne Präcision, ohne Einheit ausgeführt und noch überdies zum größten Theil vom Lärm der Konversation übertäubt werden, ist es nahezu unmöglich auch nur einer schwachen Idee einer Orchestermusik[1] zu begegnen.

Nach dieser Seite hin — nichts, absolut nichts. Sei es, daß die Ursache in der dem Nationalcharakter eigenthümlichen Antipathie

1 Desselben Wortes bedient man sich in Italien zur Bezeichnung der Ouvertüren und Symphonien: Sinfonia. Die wirkliche Bedeutung des Wortes „Symphonie" wird gewöhnlich verkannt. Anmerk. d. Autors.

gegen diese Musikgattung zu suchen ist — sei es, daß man sie dem Mangel an Künstlern, welche zugleich ernsten Willen, Autorität und Beharrlichkeit genug besäßen, um nach und nach den Geschmack des Publikums zu bilden und für gediegene Werke zu gewinnen, zuzuschreiben hat — sei es irgend ein anderer mir unbekannter Grund: das Resultat ist immer ein beklagenswerthes. Folglich würde dieser Abschnitt meiner Rundschau nothwendig immer ein ungeschriebener bleiben.

Lassen Sie mich nun zu den Theatern übergehen!

Wie Sie wissen, zählt Italien drei Haupttheater: die Scala, die Fenice und San Carlo Mailand, Venedig und Neapel.

San Carlo, welches ich noch nicht kenne, widerhallt von den wachsenden Triumphen Nourrit's, über den ich Ihnen nichts mitzutheilen habe. Doch will ich Ihnen hier bezüglich seiner eine kleine Anekdote einschalten, die Ihnen ein Maßstab für das feine Zartgefühl unseres Künstlers und für die hohe Meinung, in welcher die Italiäner bezüglich ihrer musikalischen Suprematie beharren, sein wird. Mehrere Personen sprachen Nourrit ihre Bewunderung aus und gratulirten sich seine Kräfte für die italiänische Bühne gewonnen zu haben, worauf er und war sicherlich mit unmerklichstem Lächeln erwiderte: „Der sein Talent so sehr überschätzende Empfang verwirre ihn, er wäre nach Italien, um Gesang zu studiren". Dieses Wort verbindlicher Übertreibung und liebenswürdiger Courtoisie wurde von den Dilettanten ernst genommen, man nimmt es buchstäblich an und ich hatte seither oft Gelegenheit mir sagen zu lassen: „Nourrit habe sich in Neapel niedergelassen, um dort Gesang zu studiren". O sancta simplicitas!!

In einem Briefe, den ich von Venedig aus an Sie gerichtet, besprach ich sehr eingehend das Teatro della Fenice, diesen

1 Es ist hier der Ort zu bemerken, daß jetzt, da ich Ihnen schreibe, die gefeiertsten dramatischen Künstler — Ausländer sind. Fräulein Ungher ist eine Deutsche, Frau Schoberlechner eine Russin, Frau Garcia und Nourrit sind Pariser, die Damen Spech, Schütz, Méricalande, Déranceart, Olivier, Piris, Miß Kemble und Monsieur Hennequin tragen ebenfalls keine einheimischen Namen. Anmerk. d. Autors.

wundervollen Saal mit seinen harmonischen Verhältnissen und seiner geschmackvollen und eleganten Ausstattung, sowie die Elite-Truppe, die zu jener Zeit ganz Venedig entzückte. Ich wohnte den ersten Aufführungen der neuen Oper von Mercadante »I due illustri rivali« bei. Sie ist eine geschickt und gewissenhaft geschriebene Partitur. Mehrere ihrer Ensembles sind wirklich bemerkenswerth; auch war der Erfolg ein vollkommener. Die letzten Werke von Mercadante sind unbedingt die besten und durchdachtesten des gegenwärtigen Repertoires.

Unglücklicherweise hatte ich nach Schluß der Fenice wieder die schrecklichste musikalische Hungersnoth durchzumachen, und in Folge dessen blieb mir nichts anderes zu denken übrig, als daß ich nicht wisse, was Ihnen zu schreiben, und so verfiel ich auf die Idee meinen Brief durch einige Mittheilungen über die Malerei zu verlängern. Ich wagte es Ihnen Tizian und Veronese zu nennen und, wenn ich mich nicht irre, ließ ich mich so sehr gehen, Ihnen von meinen persönlichen Eindrücken, von den Lagunen, von den maurischen Palästen und anderen Dingen zu erzählen. Aber siehe da! nun beschuldigen Sie mich zu literarisch zu werden, — die Ehre einer Beschuldigung, von der ich nicht geglaubt hätte, daß sie mir je widerfahren werde! Sie behaupten, Ihre Abonnenten wollten und sollten nur von der verminderten Septime und dem doppelt erhöhten F zu hören bekommen. Sie durchstreichen auf das schmachvollste meine poetischen »pattes de mouche«, Sie nöthigen meine Gondel im Mondschein zum Untersinken und befragen mich zornmüthig, was denn Giovanni Bellini, Donatello, Sansovino mit dem Redakteur der »Gazette musicale« zu thun hätten? — So ist es denn nicht meine Schuld, wenn Ihre Leser über die Vorkommnisse in der Fenice nicht auf dem Laufenden sind.

Was das Teatro della Scala anbelangt, so erlauben Sie mir, Sie daran zu erinnern, daß ich Ihnen erst kürzlich die genauesten Einzelheiten über sie berichtet habe. Sie erfuhren wenigstens theilweise, zu welch brutaler Auslegung meine Beobachtungen Veranlassung geworden sind und wie mir mein Brief tausenderlei Unannehmlichkeiten zugezogen hat. Dies bot mir neue Gelegenheit über Kritik im

allgemeinen und über musikalische Kritik im besondern meine Betrachtungen anzustellen. Meine Reflexionen, die sich auf so manche persönliche Erfahrung und so viele wohlbekannte Thatsachen stützen, hatten stets denselben Kreis zu durchlaufen und brachten mich unvermeidlich immer wieder zu der einen Schlussfolgerung, der ich auch wieder nur mit Widerstreben mich hingebe: daß nämlich die Kritik, sobald sie die Bedingungen der Gewissenhaftigkeit, der Gerechtigkeit, des Wissens und des Anstandes erfüllt, nützlich, wirksam, schwierig und folglich achtunggebietend erscheint, daß sie aber durch die Art, wie sie meistens ausgeübt wird, zum entwürdigenden Handwerk oder auch auf Grund der Verfolgungen, die sie sich von Jedem, der gewissenhaft und unabhängig bleiben will, zuzieht, zum Akt ritterlicher Ergebenheit herabsinkt. Was mich betrifft, so habe ich mich, da ich Gott sei Dank! etwas besseres zu thun habe, nie um das Handwerk bekümmert und, was den Heroismus anbelangt, so fange ich an desselben müde zu werden und ziehe es unter uns gesagt vor, ihn für bessere Gelegenheiten aufzusparen.

Wenn der Kritiker nicht zugleich Künstler ist, wenn er das, was er zu lehren vorgiebt, nicht auch praktisch auszuüben weiß, dann — und zwar mit einem großen Schein des Rechts — mißtraut man seiner Autorität und spricht ihm die Fähigkeit Resultate zu begreifen und zu beurtheilen ab. Übt er die Kritik ernst und streng, so lacht man über ihn, der nichts von den inneren Vorgängen der Sache versteht, und sieht seine Strenge als Zorn der Ohnmacht an. Die Künstler verwerfen ihn und, wie er es auch anstellen mag, so hat er nicht allein den Haß, sondern auch die Verachtung aller derer zu gewärtigen, denen er nicht das übertriebenste Lob spendet.

Was den Künstler-Kritiker betrifft, so ist derselbe in einer noch zehn Mal schlimmeren Lage. Wagt er es über das, was ihm an den Werken der großen Meister mangelhaft erscheint, gewissenhaft zu urtheilen, so ist seine Verwegenheit unerträglich; tadelt er seine Kollegen und Zeitgenossen, so ist es der „bloße Neid", der ihn hierzu antreibt. Diejenigen, zu welchen er in persönlichen

Beziehungen steht, beschuldigen ihn der „Undankbarkeit", diejenigen, welche er niemals gesehen, fragen: „was sie ihm denn gethan haben, um so von ihm behandelt zu werden?" Da endlich, wo er glaubte nur Kunstfragen aufgeworfen zu haben, stellt sich heraus, daß er persönliche Fragen von Hunderten aufgeworfen und sich eben so viele Feinde zugezogen hat, als die Betroffenen Gatten, Brüder, Vettern, Beschützer oder manchmal sogar Landsleute besitzen.

Fasse ich das Resultat dieses ewigen Dilemmas zusammen, so ist entweder die Kritik ohnmächtig oder unredlich. Mit anderen Worten: der Kritiker ist unbegabt, unverschämt, abgeschmackt — oder neidisch, parteiisch, voll Gift und Galle. Angesichts dieser Alternativen frage ich Sie: ob es nicht klüger, nicht vortheilhafter sei im Stillschweigen zu verharren?

Was ich so eben sagte, ist speciell auf Italien, wo die höhere Kritik und die ernste Untersuchung eines Kunstwerkes ganz außerhalb der Gewohnheit der Presse liegen, anwendbar. Die Komponisten und die Darsteller haben unter den Zeitungsschreibern ihre Freunde und ihre Feinde, ihre Parteigänger und ihre Widersacher. Die einen erheben sie bei jeder Gelegenheit bis in die Wolken, die anderen werfen ihnen die schimpflichsten Beleidigungen ins Gesicht. Die Portion Lobsprüche jedoch ist immer das beträchtlichere; sie muß immer unumwunden und ohne die geringste Beschränkung ergehen. „Frau C.. ist wunderbar, göttlich, sie hat Begeisterungswuth entflammt"; „der Meister R.. ist ein unvergleichliches Genie" — das sind so ihre adoptirten Formeln. Die wesentlichsten Principien des Schönen und Wahren sind weder erlassen noch verlangt. Die Kritik, anstatt das Selbstgefühl der Künstler anzuspornen, schmeichelt ihrer Eitelkeit, sie folgt der Mode, anstatt den Geschmack zu läutern, und spielt gewöhnlich die Rolle des Cicerone, der mit prunkender Bewunderung das Namensregister der besichtigten Gegenstände aufzählt. — —

Außer den obengenannten drei großen Theatern ist in Italien keine Stadt, so unmerklich auch der schwarze Punkt sein mag, der sie auf der geographischen Karte bezeichnet, die nicht auch ihr fast immer geräumiges, gut gebautes und vorzüglich bequemes Schauspielhaus besäße. Jedes dieser Theater erlangt zu einer bestimmten

Zeit des Jahres eine gewisse Wichtigkeit und wird Theater ersten Ranges. In Bergamo, in Brescia, in Sinigaglia, in Piacenza, in Livorno, in Lucca u. s. w. werden während der Dauer der Messen oder des landesfürstlichen Aufenthalts die ersten Größen engagirt und ebenso, wie in den großen Städten, honorirt. Dann belebt, erheitert, bevölkert sich solch kleine Stadt, in der es vorher so öde und schweigsam zugegangen. Menschen, die das Jahr hindurch zurückgezogen, ohne Vergnügungen, ja fast ohne Interessen dahinleben, finden sich mit einem Male allabendlich in ein und demselben Raum zusammen, ereifern sich für oder gegen dieselben Personen oder Sachen und mengen im Austausch Gefühle und Sympathien.

Das unbegreiflich geringe Entrée ermöglicht Allen das Vergnügen des Schauspielgenusses. Und dieser wird zu einer Sache, von der man sich in andern Ländern gar keine Vorstellung macht: ein Mittelpunkt der Vergnügungen, um den sich alle Klassen der Bevölkerung schaaren; ein allen gemeinsames Foyer des Lebens, der Leidenschaft, der Begeisterung, ein Princip der Civilisation, das sich, gleich einem immer sprudelnden Born, über alle Zweige der Gesellschaft erstreckt.

Wie schade, daß diese der Ausbreitung der Kunst so förderliche Gewohnheit heutzutage nur dazu dient, eine Menge vergänglicher Produkte überhand nehmen zu lassen, aus dem Nichts für eine Stunde Dauer, Namen und Werke emporzurufen, die in sich bereits die Bestimmung tragen wieder in das Nichts zurückzusinken! Das Publikum nimmt sie, ohne sie zu vergleichen, auf, hört sie gewohnheitsmäßig an und preist sie unablässig aus dem Esprit der Nationalität heraus; denn dieser Esprit der Italiäner ist ein kitzlich Ding und stellt sich gern da ein, wo sich auf den ersten Blick erkennen läßt, daß er absolut nicht hingehört.

Diejenigen Opern, die jetzt vorzüglich das Repertoire beherrschen und nacheinander über diese verschiedenen Bühnen gegangen, sind: »Marino Falieri«, »Lucrezia Borgia«, »Parisina«, »Elisir d'Amore« und hauptsächlich die »Lucia di Lamermoor«. Da diese Opern alle bereits in Paris gegeben worden sind,

ist hier kein Grund sie zu analysiren. Die Art und Weise ihrer Auffassung würde mir ohnedies die Aufgabe zu einer schwierigen und undankbaren machen. Manchmal läßt sich ein schwacher Abklatsch von Rossini wahrnehmen, welcher diesen leblosen Geschöpfen einen Schein von Leben einhaucht. Glücklich gefundene Melodien, die in Italien gleichsam in der Luft schweben, so wie man von Paris sagt, daß dort der Esprit durch die Straßen schwebe, schleichen sich dort ganz zufällig ein und umschmeicheln angenehm das Ohr. Wer aber immer in diesen Opern Gedanken, Erfindung, Deklamation, dramatischen Ausdruck — mit einem Wort, wer die Kunst sucht in des Wortes großer und ernster Bedeutung, der möchte, glaube ich, vergeblich Zeit und Mühe hier vergeudet haben.

Man wird leicht begreifen, wie schwer es ist, daß Schauspieler und Sänger ersten Ranges sich an dem Studium solcher Kompositionen heranbilden. Schöne Stimmen sind vergleichsweise mit andern Ländern in Italien allgemein zu Hause. Unter diesem begünstigten Himmel sind die Menschen mit einer natürlichen Anlage für die Künste privilegirt. Sie haben diese Gluth im Blick, dieses Leben in der Bewegung, diesen Enthusiasmus des Gefühls, welche dem Künstler gehören; und doch ist die Zahl der hervorragenden Sänger und Sängerinnen eine sehr beschränkte. Die Nachlässigkeit der Komponisten zieht die Nachlässigkeit ihrer Dolmetscher nach sich. Rollen, die von dem einen nicht reiflich durchdacht worden, können von dem andern nicht ernstlich studirt werden. Es giebt hier zur Darstellung aller Gefühle und aller Zustände ein uniformes, von allen angewendetes Verfahren, eine gewisse traditionelle Manier. Das Publikum seinerseits ist an diese gewöhnt und hat die Gewohnheit unveränderlich dieselben Effekte zu beklatschen.

Diese Effekte sind gewöhnlich schneidende und unvorbereitete Kontraste vom Pianissimo zum Fortissimo, ein nahezu konvulsivisches Stöhnen, niederschmetternde Schreie am Schluß einer Scene, bei welcher es sich um Kämpfe, Rache oder Verzweiflung handelt und der Sänger pathetisch wird.

Der „große Schrei" ist eine strenge Nothwendigkeit für jeden, der sich um den Ruf eines cantante di Cartello bewirbt.

Keine Schauspielerin darf auf den Boden oder in den Lehnstuhl zurücksinken, ohne den „großen Schrei" von sich gegeben zu haben. Der „große Schrei" ersetzt vortheilhafter Weise den chromatischen Lauf des Pianisten, den Sprung zur Decime, sowie die undefinirbare Kadenz, die heutzutage als geschmacklos und dem Rokokostil angehörig erklärt wird. Wendungen, Schwierigkeiten, la bravura sind aus der Mode. Viele Leute schreiben die Ehre dieser Umwandlung der Musik Bellini's zu und betrachten sie als einen Fortschritt, der eine für die Kunst förderliche Revolution zu werden verspreche. Es wird mir offen gestanden schwer mich dieser Voraussetzung zu fügen. Der Fortschritt von Rossini zu Donizetti ist mir nicht recht bewiesen worden. Was die Revolution betrifft, welche Leichtigkeit durch Schwerfälligkeit, Freigebigkeit durch Dürftigkeit zu ersetzen sucht, so bezweifle ich, daß sie sehr vortheilhaft sein wird, wenn nicht für die Trägheit der Herren Sänger.

Unter den Sängerinnen ersten Ranges in Italien weiß ich nur eine, auf welche das eben Gesagte in keinerlei Weise Anwendung finden kann und welche in Folge dessen als eine vereinzelte Erscheinung dasteht. Fräulein Ungher, begabt mit tiefem Gefühl, bemerkenswerther Intelligenz und einer Willenskraft, der gegenüber sie sich vor Überanstrengung zu sichern hatte, hat infolge eines im Zeitraum von zehn Jahren ununterbrochen fortgesetzten gründlichen Studiums sich als das schönste dramatische Talent entwickelt, das seit den Damen Pasta und Malibran auf der Bühne erschienen ist. Immer wahr, immer edel und groß, ist sie durchdrungen vom Inhalt ihrer Rolle; und indem sie, wenn ich mich so ausdrücken darf, die eisigen Schranken durchbricht, welche die Plattheiten eines albernen Textes oder einer farblosen Musik zwischen ihr und dem Zuschauer aufgerichtet, wird sie da, wo es kaum möglich schien mehr als zulässig zu sein, erhaben und da, wo andere kaum den Widersinn der Worte und der Musik zu bemänteln wissen, erzeugt sie die lebhafteste Rührung. Es ist ein interessanter und trauriger Anblick dieses schöne Genie unter den Frauen zu beobachten, wie es mit den Fesseln seiner mittelmäßigen

Aufgabe ringt. Ich vergleiche sie oft mit einem kühnen Schwimmer, der sich jämmerlich in einem seichten Wasserbette abkämpft. Manchmal auch erinnerte sie mich an den großen Mozart, den man, um die Hofdamen zu unterhalten, zwang mit einem Taschentuch über den Händen Klavier zu spielen, oder an den jungen Michel Angelo, den der stolze Cosmus von Medici in seinem Garten dazu verwendete eine Statue aus Schnee zu errichten.

Die Stimme der Ungher ist umfangreich, rein und biegsam. Als vollendete Musikerin erfaßt sie alle Rollen mit Leichtigkeit. Mit dem komischen Repertoire ist sie so vertraut, wie mit dem tragischen und die Allseitigkeit ihres Talentes ist eben so merkwürdig als seine Vertiefung.

Madame Garcia, die viel später die dramatische Laufbahn betreten hat als Fräulein Ungher, ist noch in der glücklichen Zeit, in welcher der Künstler über die Kritik hinweg an die Zukunft appellirt. Jung genug, um von den Jahren noch lange nichts für ihre wunderbar reine, weiche und frische Stimme befürchten zu müssen, muß diese nothwendig noch durch Arbeit und Erfahrung gewinnen. Eine gewisse gleichsam mit Verlegenheit gemischte Nachlässigkeit des Spiels, einige Ungleichheiten ihres meistentheils reizvollen Gesangs und so manche Mißgriffe in ihrer Kostümirung — von dem italiänischen Publikum übrigens kaum bemerkt — werden ohne Zweifel vor dem pariser Publikum, welches bezüglich des Geschmackes das anspruchvollste ist, bald verschwinden. An dieses Publikum wird sie denn auch demnächst mit der Bitte um Belehrung, Ermuthigung und Belohnung herantreten. Der Name, den sie trägt, ist glückverheißend.

Die Damen Boccabaditi, Giuditta Grisi und Schütz kann ich Ihnen, da ich grundsätzlich nie nach dem oui-dire berichte, nur beiläufig nennen.

Über Madame Schoberlechner habe ich Ihnen bereits meine Meinung gesagt. Ihre ununterbrochene Selbstverleugnung während der jüngsten Saison verdient jede Art der Elogen. Durch eine sehr prolongirte Ohnmacht wußte sie sogar das sonst unbewegliche Parterre zu den Gesetzen der Humanität zurückzuführen und ihrem

Gatten die Schrecknisse eines fiasco con fischi, wie es den Meister der „Marie Tudor" bedrohte, zu ersparen.

Der in diesem Augenblick am höchsten in der Mode stehende Tenor ist Marioni. Er ist sehr jung. Erst seit drei Jahren auf der Bühne konnte er sich ohne Zweifel in die erste Reihe großer Sänger emporschwingen — wollte er sich nur herbeilassen zu arbeiten. Aber das ist es eben, was er nicht thut und, wie ich befürchte, nie thun wird. . . . Seine bewundernswerthe Stimme, die absolut schönste, die ich je gehört habe, verbürgt ihm den Erfolg. Manchmal schon sah ich ihn mit der Ungher spielen, ohne daß er, wie mir schien, für das ausdrucksvolle Spiel und die geistreiche Deklamation der großen Schauspielerin das geringste Verständnis hatte. Er hörte bei ihrer Partie ihr zu und näherte sich, wenn seine kam, lächelnden Mundes der Rampe, so wie es einem wohlerzogenen Tenor geziemt, und sang nun seinen Theil des Duetts, wie auch die Situation sein mochte, immer mit derselben melancholischen Zärtlichkeit und mit demselben Mangel an Deklamation, aber dabei — man muß es ihm lassen — mit einem so himmlischen Ton, daß er dem Publikum den feurigsten Applaus entriß. Wahrscheinlich frug er sich dann im stillen: „wozu dieser Wechsel von erschütternden und herzzerreißenden Lauten, von abgebrochenen Tönen? wozu diese sich nach dem Sinn der Worte und nach ihrem Gefühlsgehalt bewegende Deklamation?" — Marioni singt ohne Mühe, ohne Anstrengung und bezaubert und entzückt alles, was ihm zuhört — — was will er mehr?

Salvi, ein anderer Tenor, den ich in Genua gehört habe, und der jetzt in Neapel ist, besitzt gleichfalls eine merkwürdige Stimme. Sein Gesang ist ergreifend, seine Schule groß und rein und seine Deklamation und Gesten leicht und von vollkommenster Noblesse.

Reihen Sie an diese Namen noch den Coselli's (primo basso), eines intelligenten und distinguirten Künstlers, sowie den Donzelli's, welchen Sie als Anfänger in Paris gehört, so sind Sie so gut wie ich mit dem Personal der italiänischen Bühne vertraut.

Mehrere der regierenden Fürsten Italiens haben einen ausgesprochenen Sinn für Musik. Ihre Majestät die Königin Marie

Louise, die sehr gut Klavier spielt, empfängt die Künstler mit der gütigsten Zuvorkommenheit. Der Großherzog von Lucca hat einen Haus- und Hofpianisten, Herrn Döhler. Bei Gelegenheit des Besuches des Prinzen Friedrich von Preußen gab Seine königliche Hoheit der Herzog von Toskana mehrere Koncerte in den weitläufigen und harmonischen Hallen des Palazzo Pitti. Die Ungher und Francilla Pixis, sowie Marioni und Coselli traten dort auf. Ich hörte dort auch mit der lebhaftesten Theilnahme den Herrn Giorghetti, einen hervorragenden Violinspieler und distinguirten Komponisten. Schmerzhafte Leiden verhindern ihn leider Europa zu durchreisen, was heutzutage für den Ruf eines ausführenden Künstlers so nothwendig ist.

Jules Janin hat Ihnen mit eben so viel Geist wie Anmuth einen Zug von Großmuth Seiner Hoheit mitgetheilt, dem ich so glücklich war zum Titel und Vorwand zu dienen, auf den ich mich also wohl hüten werde zurückzukommen.

Florenz rühmt sich — wie Mailand und zwar mit vollem Recht — mehrerer Dilettanten quasi Künstler, welche der Gesellschaft angehören. Wie in Mailand hat eine vornehme Familie von berühmtem Namen eine Vereinigung von Talenten aufzuweisen, für die ich kein ähnliches Beispiel kenne. Alle Poniatowski, wie alle Belgiojoso singen — und singen gut. Die Übereinstimmung ihres musikalischen Geschmacks in Verbindung mit dem glücklichen Umstand verwandtschaftlicher Beziehungen erleichtern ihre gemeinsamen Studien, so daß es ihnen möglich ist alljährlich einige Opern aufzuführen, deren Ausführung wirklich merkwürdig ist. Ein hübsches kleines Theater, ebenfalls von einem Dilettanten, einem Herrn Standish, erbaut, vereinigt jedes Jahr fünf bis sechs Mal die eleganteste Gesellschaft von Florenz, sowie die zahlreichen Fremden, welche aus tausend verschiedenen Gründen an die Ufer des Arno gelockt oder gefesselt sind, wodurch gewissermaßen europäische Beifallsbezeugungen die Bestrebungen dieser jungen liebenswürdigen Künstlertruppe krönen.

Obwohl sich unter solchen Verhältnissen wenig Gelegenheit zur Kritik bietet, so kann ich mirs doch nicht versagen zu bedauern,

daß nicht eine größere und kunstverständigere Idee bei der Wahl der im Standish'schen Theater gegebenen Opern präsidirt. So hat man z. B. letzten Winter dort zum Besten der Rettungshäuser den „Othello", den „Barbier" und den „Liebestrank" gegeben. Die beiden ersten sind Meisterwerke, die letztere eine der besten Kompositionen von Donizetti. Allein der „Othello" und der „Barbier", diese seit fünfzehn Jahren auf allen europäischen Bühnen mit immensem Erfolg aufgeführten, von den eminentesten Künstlern um die Wette gesungenen Opern, — der „Othello" und der „Barbier", von den Kindern auswendig gekannt, vom Volk auf allen Straßen geträllert, brauchen nicht mehr die beschränkte Veröffentlichung durch ein Liebhabertheater. Mich dünkt, der Kunst erwächst kein großer Vortheil daraus, ob diese Opern ein oder zwei Mal mehr oder weniger aufgeführt werden oder nicht. Sollte es für Dilettanten, welche durch ihre Stellung von pekuniären Rücksichten und den Ansprüchen des Publikums unabhängig sind, neben dem einfachen Zweck sich zu unterhalten und ihrer Eitelkeit die gebührende Anerkennung zu verschaffen, kein anderes höher strebendes Ziel mehr geben? Ein solches würde darin bestehen: Italien mit seinen eigenen Meisterwerken, die ihm, wie es scheint, durch eine bedauerliche Verkettung von Umständen noch lange vorenthalten bleiben sollen, bekannt zu machen, sich muthig an Mozart's, an Beethoven's, an Meyerbeer's Tonschöpfungen zu wagen, auf einen wohlgepflügten Boden die Früchte der fremdländischen Muse zu verpflanzen, sie zuerst und hier Verständnis für sie gewinnend der höheren Gesellschaft, die ja in allen Ländern die einflußreichste ist, vorzuführen, um so nach und nach in einem größeren Publikum den Wunsch zu wecken diese berühmten Werke auch kennen zu lernen.

Weniger als irgend einer glaube ich an plötzliche Umwandlungen, an Veränderungen, wie sie ein Zauberstab bewirkt. Im Reiche der Kunst und der Intelligenz vor allem geht nichts sprung- und satzweise; und ich bin nicht naiv genug zu glauben, daß wenn Prinz Poniatowski oder irgend Jemand in Italien eine Weber'sche oder Mozart'sche Oper aufführen ließe, der Geschmack für wahrhaft dramatische Musik dort alsobald wie durch Zauberei

Wurzel faßte. Ich glaube im Gegentheil, daß man sich, um einen solchen Versuch zu wagen, mit einem wahren Kraftentschlusse wappnen und gefaßt sein müßte hunderte von Absurditäten anzuhören und doch nur eine unmerkliche Minorität Gleichgesinnter zur Seite zu haben. Aber wenn sich mit künstlerischem Sinn und Talent die Vortheile einer nach Außen unabhängigen socialen Stellung vereinigen, wäre es sicherlich ein wohlangewandter Ehrgeiz mit allen zu Gebote stehenden Mitteln eine Bühnenreform, ohne welche sich Italien binnen weniger Jahre gänzlich von der bei den andern Nationen ihren Verlauf nehmenden fortschreitenden Bewegung ausgeschlossen sehen wird, zu versuchen, anzuregen und zu ermuthigen.

Da ich gerade im Zug bin Ihnen von Reformen zu sprechen, möchte ich nicht eine solche, die ein durch eine lange und rühmlichst vollendete Laufbahn zu gewichtigem Wort berechtigter Künstler dem päpstlichen Stuhl zur Annahme vorgelegt hat, mit Stillschweigen übergehen. Nach einer Abwesenheit von dreißig Jahren hat Spontini Ruhe wünschend, vielleicht auch aus dem Bedürfnis die Heimatluft wieder zu athmen bei seinem hohen Protektor, dem König von Preußen, um die Erlaubnis nachgesucht nach Italien zurückkehren zu dürfen. Ohne Zweifel — und ich glaube ihn durch diese Voraussetzung nicht zu schädigen — wurde er auch durch das Verlangen heimwärts gezogen dem Vaterland seine Schuld zu entrichten und ihm die Früchte durchwachter Stunden zu weihen. Und sicherlich war es ihm ein süßer Gedanke, daß seine von ganz Europa mit Enthusiasmus begrüßten Kompositionen ihr Bürgerrecht auf heimatlicher Erde gründen sollten und daß seine Landesbrüder sie liebevoll willkommen heißen würden. Welches auch immerhin Spontini's Wünsche, seine Pläne, seine Illusionen gewesen sein mögen, er mußte sie gar schnell zerrinnen sehen. Ich sah ihn bei seinem ersten Betreten Italiens; ich war mit ihm, als er zum ersten Mal einer Aufführung in der Scala beiwohnte. An diesem Abend konnte er sich sofort überzeugen, daß die Musik, so wie er sie verstand und wollte, diesseits der Alpen eine unverständliche Sprache sei, daß hier die große von Gluck gegründete Schule der Deklamation, zu deren Fortpflanzern er gehört, etwas unbekanntes ist;

daß die Künstler infolge ihrer Gewohnheiten unfähig sind die unter solcher Inspiration geschaffenen Werke auszuführen, und das Publikum durchaus nicht vorbereitet ist ihnen Geschmack abzugewinnen. Es läßt sich wohl voraussetzen, daß, obwohl über diesen Punkt seiner Gefühle sich Spontini niemals ein Wort, das sie verrathen hätte, hat entschlüpfen lassen, er dennoch schmerzlich die Überzeugung empfand, daß er als Künstler den Seinen immer ein Fremder bleiben und sein Vaterland seinem Namen nur durch das Zeugnis anderer Nationen huldigen werde. Zweifellos mußte er in diesem Augenblick fühlen und denken, daß der Ruhm, mit dem ihn das Ausland gerechterweise überschüttet hat, das tiefinnere und herzliche Glücksgefühl nicht ersetzen konnte seine Werke von den Seinen gewürdigt, verstanden und geliebt zu sehen. Diese Stunde inneren Verzichtens muß eine bittere gewesen sein.

Nichtsdestoweniger und was auch seine Enttäuschung nach dieser Seite hin gewesen sein mochte, gab Spontini doch den Gedanken nicht auf durch seinen Aufenthalt dem Vaterland nützlich zu werden. Als sicherer Beobachter der Sachlage erkannte er die unmögliche Regeneration des Theaters und entsagte dem Vorhaben hier einzugreifen; zugleich aber der Gedankenheit der Kirchenmusik gewahr werdend glaubte er, daß hier ein Reformversuch angezeigt sei, besonders auch weil ein solcher definitiv von der Willenskraft eines Einzelnen abhänge.

Verletzt, empört wie alle, die mit den religiösen Gefühlen die Gefühle des Künstlers vereinigen — verletzt, empört, sage ich, über die lächerlichen und unschicklichen Theaterreminiscenzen, die er während des Gottesdienstes und der Feier der heiligen Mysterien anhören mußte, zornerfüllt sehen zu müssen, wie die mächtigen Pfeifen der Orgel, dieser königlichen Stimme der Dome, nur von modischen Kunststückchen widerhallten, faßte er den edlen Gedanken die Kirche diesem Skandal zu entreißen und die ernste und strenge Musik, wie sie ein Palestrina, Marcello, Allegri geschaffen, wiederherzustellen.

Dieser Gedanke fand glücklicherweise eine kräftige Stütze in dem Bischof von Jesi, welcher sich stützend auf die Beschlüsse der Koncile

und der Päpste, die zu verschiedenen Zeiten derartige Mißbräuche gebrandmarkt und die Heiligthumsschänder zu den entehrendsten Strafen verdammt hatten, eiligst ein specielles Mandat, welches Theatermusik in seinen Diöcesen verbot, erließ. Spontini aber reichte bei dem heiligen Vater eine eingehende Abhandlung über die zahlreichen Mißstände des gegenwärtigen Zustandes der Dinge ein. Er schloß mit dem Vorschlag der durchgreifendsten Mittel, diese Mißbräuche in der Wurzel zu tilgen und eine neue Schule für Kirchenmusik zu gründen. Seine Heiligkeit hat Spontini mehrere Audienzen bewilligt, hat seinen Plänen günstiges Gehör geliehen, hat den berühmten Komponisten mit dem Orden des heiligen Gregor geschmückt . . . .

Das alles hindert vielleicht nicht, daß der Reformationsplan, den Spontini überall in Frankreich und Deutschland zu verbreiten beabsichtigt, nicht von dem Schicksal errettet wird vergessen in irgend einem Karton der päpstlichen Kanzlei zu schlummern.

Nun, lieber Maurice, schlafen Sie auf beiden Ohren und machen Sie mir vor allem nicht wieder den Vorwurf „zu literarisch zu sein“; denn ich habe mir heute kein einzig kleines Wort gestattet, das nicht mit Ihrem Programm zusammenträfe.

F. Liszt.

XI.

Die heilige Cäcilie von Rafael.

An M. d'Ortigue.

(1838.)

Bologna, im Oktober 1838.

Kaum in Bologna angekommen eilte ich zum Museum. Ohne mich umzublicken, durchschritt ich drei mit Gemälden von Reni, Guercino, Caracci, Domenichino und anderen Meistern gefüllte Säle, — ich brannte vor Begierde die „Sancta Cäcilia" zu sehen!

Es wäre mir eine schwere, ja eine unausführbare Aufgabe, sollte ich Ihnen meine Empfindungen gegenüber diesem wundervollen, den strahlenden Geist Rafael's in höchster Vollkommenheit offenbarenden Bilde schildern. Ich kannte die Meisterwerke venetianischer Schule; ich kam von Genuas van Dyk-, von Parmas Correggio-Schätzen, von Mailands „Madonna del Velo", einer der erhabensten Schöpfungen Rafael's —, aber bei aller Bewunderung für den Schwung, den Farbenglanz, die Wahrheit und Holdseligkeit dieser Gemälde fühlte ich mich doch nicht genug in ihre Bedeutung eingeweiht, um mehr als nur Beschauer sein zu können, und keine dieser herrlichen Schöpfungen hatte mich so überwältigt wie diese Cäcilie.

Ich weiß nicht, durch welchen geheimnisvollen Zauber — aber dieses Bild erscheint meinem geistigen Auge in doppelter Weise:

als ein zaubervoller Ausdruck der menschlichen Form in allem, was sie Edelstes und Idealstes besitzt, als ein Wunder von Anmuth, von Reinheit, von Harmonie und zugleich — und zwar ohne den geringsten Aufwand von Einbildungskraft — als ein bewunderns-werthes und vollendetes Symbol der Kunst, der unser Leben angehört! Die Poesie und Philosophie des Werkes waren mir eben so sichtbar wie die Anordnung seiner Linien, und seine ideelle Schönheit fesselte mich eben so sehr wie seine plastische.

Der Maler wählte den Augenblick, wo die Heilige ihre Seele zu einem Lobgesang des Allmächtigen erhebt. Der Ruhm des Allerhöchsten, das Harren des Gerechten, die Hoffnung des Sünders schwebt auf ihren Lippen; ihre Seele bebt unter der heiligen Erregung, die einst auch David erfaßte und ihn in die Saiten der geweihten Harfe greifen ließ. Klarheit umflutet ihr Auge, Harmonie ihr Ohr; offen ist ihr der Himmel und es winken die Chöre der Engel — das ewige Hosianna hallt wider im unermeßlichen Raum. Ihre ganze Stellung athmet Begeisterung. Die Augen gen Himmel gerichtet, die Arme gesunken und verloren in stummer Verzückung scheint ihrer Lobgesänge schwaches Werkzeug ihren Händen zu entgleiten. Man fühlt es: diese Seele gehört nicht mehr der Welt und dieser holde Leib ist reif für die Verklärung.

Oder hätten Sie nicht gleich mir in diesem edlen Antlitz das Symbol der Musik gefunden, der Musik im höchsten Glanz ihrer Allgewalt? der Kunst in allem, was sie Geistigstes, Göttlichstes besitzt? Gleicht diese der Wirklichkeit entrückte, von himmlischem Entzücken verklärte Jungfrau nicht der Begeisterung selbst, so wie sie im Herzen des Künstlers ersteht — offenbarend, frei von allen beschwerenden Banden? Ihr der Vision zugewendter Blick, diese unbeschreibliche Wonnetrunkenheit ihrer Züge, diese herabgesunkenen Arme, die sich beugen unter der Größe eines ungekannten Entzückens, — ist das alles nicht ein Ausdruck der mit dem Sehnen, mit der Ahnung des Göttlichen ringenden menschlichen Ohnmacht? — ist das alles nicht die sinnigste Verklärung jener den Poeten ergreifenden Entmuthigung, wenn er inmitten der Wonne und Fülle seiner Theilhaftigkeit an den ewigen Geheimnissen fühlt und sich

gestehen muß, daß er den Menschen nichts von dem Himmlischen, dessen er gewürdigt ist, mitzutheilen vermag?

Zur Rechten der Heiligen, den Blick voll keuscher Innigkeit auf sie gerichtet, erblickt man St. Johannes — Johannes, den der Herr geliebt, ihm, dem er sterbend seine Mutter vertraut, ihm, der an der Brust des Meisters liegend dort die Geheimnisse einer unbegrenzten Liebe empfangen, einer Liebe, die „bis zum Ende nicht müde wird", wie die Schrift sagt. St. Johannes — er ist der ureigenste vollkommenste Typus der durch die Religion geläuterten und geheiligten menschlichen Liebe des christlichen Gefühls, das innig und tief, aber durch die heilsame Schule der Leiden Milde geworden.

Von der anderen Seite kommt auch Magdalena im Vollglanz ihres weltlichen Gewänderschmucks, um die heiligen Gesänge zu hören. Es liegt in ihrem Aussehen etwas Hoffärtiges, Weltliches, in ihrer ganzen Erscheinung eine gewisse Üppigkeit, die mehr an griechisches als an jüdisches Wesen erinnert, mehr Heidenthum als Christenthum ausdrückt. Auch Magdalena ist ein Typus der Liebe, aber der irdischen Liebe, die an die sichtbare Schönheit sich hingiebt. Sie steht auch, gleichsam als hätte der Künstler damit andeuten wollen, daß sie weniger als Johannes an dem göttlichen Gehalt der Musik theilnehme und daß ihr Ohr mehr von dem sinnlichen Reiz der Töne gefesselt als ihr Herz von überirdischer Rührung durchdrungen sei, in größerer Entfernung von der Heiligen als er.

Im Vordergrund sieht man noch St. Paulus, das Haupt auf die linke Hand gesenkt, in einer Stellung tiefen Nachdenkens. Seine rechte Hand stützt sich auf ein Schwert, das Sinnbild des streitenden und beherrschenden Wortes, mit dem er die Unwissenheit der Völker zerstreute und die Seelen dem ungekannten Gott gewann. St. Paul war der erste unter den Aposteln, welcher die Beredsamkeit und Philosophie dem Dienste der christlichen Religion und der Verbreitung des Glaubens zuführte. Er war der erste, welcher Vernunft und Lehre dahin trug, wo bisher nur das Gefühl gewaltet. Beredsamkeit auch ist es, die ihm aus der Musik ertönt.

Das Lehren durch Intuition ist es, was er hier erkennt — eine neue geheimnisvollere, aber darum nicht weniger mächtige Predigt, welche die Herzen erobert und ihnen die Wahrheit erschließt. Demgemäß trägt sein Gesichtsausdruck mehr den Stempel des Nachdenkens als der Hingabe. Man sieht, er sucht sich Rechenschaft über diese ihm so neue Sprache zu geben, er möchte sich die Wirkungen dieses Wortes erklären und er beneidet die Jungfrau, die nicht wie er durch Mühen, durch Verfolgung, durch Ketten die Gabe der Überredung und die Macht sich erkauft zur Bekehrung der Herzen.

Weiter im Hintergrunde zeigt sich St. Augustin, der mehr mit Kühle zuzuhören scheint. Ernst und traurig ist sein Antlitz. Man erkennt in ihm den lange Irrenden, Strauchelnden, der vor den heiligsten Rührungen auf seiner Hut bleibt. Er, der mit seinen Sinnen in unaufhörlichem Krieg gelegen, — er argwöhnt noch hinter der Außenseite himmlischer Erscheinungen die Schlingen des Bösen. Er, der die Wahrheit erst gefunden, nachdem er in den Wildnissen des Zweifels umhergeirrt, den der Heiden Künste verlockt und mitfortgerissen vom ewigen Heilsweg, — er fragt sich, ob in diesen hehren Harmonien kein verstecktes Gift laure, ob diese gleichsam vom Himmel herniederwehenden Klänge nicht trügerische Stimmen, Fallstricke des Satans sind, dessen Macht er nur zu oft empfunden?

Auf solche Weise erkannte ich in diesen vier Gestalten, die mit unnachahmlicher Einfachheit um die Hauptperson vertheilt und geordnet sind, vier Hauptarten unserer Kunst; sie enthalten die wesentlichen Bestandtheile der Musik, eben so wie die verschiedenen Wirkungen, welche sie auf das menschliche Herz äußert.

Der Künstler hat zu den Füßen der Heiligen die Marterwerkzeuge ihres Todes angebracht. That er es, um daran zu erinnern, daß es für das Genie wie für die Selbstopferung — das Genie des Herzens — immer ein Marterwerkzeug giebt, sei es ein verborgenes oder ein offenkundiges? daß immerdar in der Geschichte dieser Welt das Leiden und Sühnen der Verinnerlichung vorangehen oder ihr folgen muß? —

Aber, höre ich Sie einwerfen, glauben Sie wirklich, daß Rafael die Intentionen, welche Sie ihm unterlegen, gehegt

hat? Hat er wohl in Wirklichkeit daran gedacht die Musik hier zu symbolisiren oder hat er sich nicht vielmehr einfach dem Brauch der Zeit gefügt und den an ihn gestellten Anforderungen Genüge gethan? Zu seinen Lebzeiten waren die Gemeinden und Persönlichkeiten, welche bei den Künstlern Bestellungen machten, hierzu mehr von Frömmigkeit als von Kunstliebe bestimmt. Man verlangte ein Gemälde von Perugino, von Rafael, nicht um sich im Besitz von Meisterwerken zu sehen, sondern um besonderer Devotion zu genügen; auch bestimmte man die kleinsten Details bezüglich der Komposition. Gewöhnlich mußte es eine Madonna sein oder ein mit Heiligen und Märtyrern umgebener Schutzpatron, dessen Namen der Mäcenas trug. Er wollte auch schon auf Erden seine himmlischen Protektoren ehren, um sie zu bewegen ihn einst vor dem Richtstuhl des Höchsten zu befürworten. — Das die Erklärung für die unlogischen Beziehungen und die Anachronismen der meisten Bilder jener Zeit.

Ob Rafael tiefer in seinen Vorwurf eingedrungen, ob er den großen Dichter und den großen Philosophen mit dem großen Maler vereinigt, ist von ziemlich untergeordneter Bedeutung. Rafael schuf ein Gemälde mit wunderbarer Schöpferkraft, gleich makellos an Zeichnung wie an Farbe — was dürfen wir mehr von ihm verlangen? Wie alle Werke des Genies erregt auch dieses den Gedanken und entzündet die Phantasie des Beschauers. Jeder besieht es nach seiner Art, entdeckt an ihm je nach der Beschaffenheit seiner eigenen Organisation eine neue Schönheit, einen neuen Gegenstand der Bewunderung und des Lobes. Und das eben ist es, was dem Genie Unsterblichkeit, was ihm ewige Jugend, ewige Fruchtbarkeit, ewigen Einfluß verleiht.

Für mich, der ich in der heiligen Cäcilie ein Symbol gesehen, besteht dieses Symbol. Ist es ein Irrthum, so ist es gewiß ein dem Musiker verzeihlicher, und ich möchte glauben, daß Sie ihn theilen.

Gott befohlen, mein Freund; behalten Sie mich lieb und beten Sie für mich bei der heiligen Cäcilie von Rafael.

Fr. Liszt.

XII.

An Hector Berlioz.

(1839.)

San Rossore, den 2. Oktober 1839.

Wenn es hienieden eine Stätte giebt, wohin das Getümmel der Welt nicht drang — wenn es eine Einsamkeit giebt, die unentweiht geblieben von eitlem Hader und nichtigem Streben: so ist es keine andere Stätte als die, von welcher aus ich Dir schreibe, keine andere als die, wohin ich mich zurückgezogen, um Italiens Gauen den letzten Abschiedsgruß zu weihen, noch ein letztes Mal die unaussprechliche Schönheit dieser gottgeliebten Lande zu genießen.

Verläßt man Pisa durch das Cascinensthor und streift die grünen Fluren, wo wie durch Zaubermacht vier wundervolle Denkmäler einstiger Zeiten sich erheben: die Kathedrale, das Baptisterium (Taufkapelle), der Campanile Glockenthurm und der Campo-Santo, so gelangt man durch eine lange, ausgedehnte, Weideplätze geradlinig durchschneidende Avenue zum Wald von San Rossore. Weithin erstrecken sich im Sonnenglanz zur beweglichen Kuppel vereinigt die von Meerluft durchrauschten Tannen dieses herrlichen Waldes, der mit ununterbrochener Klage das dumpfe Gemurmel der zu seinen Füßen ersterbenden Wogen erwidert. Ruhelose Heerden von Damhirschen durchirren die sonnigen und sandreichen Lichtungen, während Mauthier und Büffel friedlich die duftenden Kräuter

abweiden oder getrieben vom Holzhauer den geraubten Schmuck hundertjähriger Bäume in die Ferne tragen.

Kaum zweihundert Schritte vom Ufer entfernt steht ein einsames gleich den Châlets des berner Oberlandes aus Holz gebautes Haus — das dient mir zur Herberge. Die Bewohner können meinen Einfall, bei ihnen ein Asyl zu suchen durchaus nicht begreifen. Die guten Leute ignoriren die tiefe Poesie welche sie umgiebt, sie verstehen nichts von dem Zauber der hinter dem flachen, öden Gestade hinabsinkenden Sonne, nicht, warum mein Blick unter dem Flammenstreifen, der den Horizont umgürtet, immer nach dem einen fast unmerklichen Punkte, der Insel Elba, späht.

Hier in San Rossore ist es, wo ich ohne die leiseste Verbindung mit der Außenwelt seit einem Monat gelebt hatte, als Jemand, welcher weiß, wie werth Du mir bist, mir Deinen Brief vom 6. August zusandte. Dieser Brief, voll von einer Welt, in der ich ein Fremdling geworden, hat den eigenthümlichsten Eindruck auf mich gemacht. Ich fühlte mich plötzlich in eine Sphäre zurückversetzt, die ich freiwillig verlassen habe und wohin mich die Macht der Verhältnisse zurückrufen wird. Ich ahne die Traurigkeit und Trostlosigkeit — l'ennui — welche Du unter dem Deckmantel des Indifferentismus verbirgst; ebenso fühle ich, daß die Trennung unsere gegenseitigen Beziehungen nicht verändert hat und wir uns als Brüder wiederfinden werden, wie zu jenen Zeiten, welche Du mir zurückrufst — nur, Berlioz, älter werden wir uns wiederfinden, älter um viele, viele Stunden! Diese erste Ungeduld des Herzens, dieses Eroberungsfeuer, das alles biegen oder brechen möchte, diese tolle Kunstleidenschaft, die empört ist nicht verstanden zu sein, diese wahnsinnige Kraftverschwendung einer traumumgaukelten Jugend — alles das ist unwiderruflich entronnen. Du hast inzwischen die düstere Stimme der Erfahrung vernommen; der Verkehr mit Menschen hat Dir manche strenge Lehre gegeben; Du hast gelernt Deine Kraft zurückzuhalten und auf schwierigem Pfade langsam vorwärts zu schreiten. Der junge Künstler, der einst so stolz und freudig die Apenninen hinab stieg, der jeden, welcher seiner Muse nicht

huldigte. Fehde bot, bleibt heute denkend und schweigend und sieht ohne Zorn der gedankenlosen Menge zu, die zwischen Wahrem und Falschem, zwischen dem Götzen und der Gottheit, zwischen der Kunst und dem Kunststück hin und her schwankt. Dem Landmann gleich, der seinen Samen in die Erde streut und sich dann in seine Hütte zurückzieht, den Stürmen ihre Zeit lassend, hast Du Dein Korn in die Furche gesenkt und harrest vertrauensvoll auf ein Lächeln des Himmels es zu fördern und zu zeitigen.

Was mich betrifft, den jüngeren von uns beiden, der ich den Lauf der Welt mehr errathen als erfahren habe und nicht berufen ward zu den ruhmreichen Schmerzen eines hohen Geschicks — auch an meinem Haupte sind die Jahre nicht spurlos vorüber gezogen. In der Einsamkeit liegt eine Sprache, welche laut zu denen spricht, die sie beachten. Die alten Wälder geben immer Orakel der Weisheit wieder; die Tannen von San Rossore wissen schon lang um die Thorheit der Menschen und die unumgängliche Nothwendigkeit der Dinge.

Während der beiden letztverflossenen Jahre habe ich viel allein gelebt, ohne an dem, was ich das musikalische mêlée nennen möchte, Antheil genommen zu haben. Um nicht gänzlich mein Handwerk zu verlernen, habe ich mich durch einige da und dort gegebene Koncerte mit der Künstlerwelt in Berührung erhalten. Sodann zog ich mich von neuem zurück. Du wirfst mir vor, Dir zu wenig über den Stand der Musik in Italien berichtet zu haben; doch vermögen mehrere Gründe mein Stillschweigen zu rechtfertigen. Außer der dramatischen Musik, die Euch im italiänischen Theater zu Paris am besten zur Kenntnis gebracht wird, liegt in der gegenwärtigen Bewegung durchaus nichts Interessantes. Die Namen mehrerer isolirter und entmuthigter Künstler, sowie die Bemühungen einiger bedeutender Dilettanten, die es kaum zur Aufführung irgend eines schönen Werkes, wie z. B. der „Schöpfung" von Haydn in den Sälen des Palais Vieux zu Florenz zu bringen vermochten — dies war alles, worauf ich Dich aufmerksam machen konnte, und ich that es auch.

Bei meinem Entschlusse die Hauptstädte Italiens nacheinander

kennen zu lernen, ohne mich irgendwo auf länger niederzulassen, mußte ich, wenn ich nicht thöricht sein wollte, auf Ausübung eines dauernden Einflusses verzichten. Es wäre Wahnsinn gewesen auf andere einwirken zu wollen und mir selbst dabei eine Aufgabe vorzubehalten, die nur dazu gedient hätte mich nach Außen zu zersplittern, ohne ein Resultat zu ermöglichen. So beschränkte ich mich denn auf eine kleine tägliche Ration von Studien und persönlichen Arbeiten. Da ich in der Gegenwart Italiens nichts zu suchen wußte, so machte ich mich daran in seiner Vergangenheit zu blättern und, da ich nur weniges von den Lebenden erlangen konnte, wandte ich mich an die Todten.

Ein weites Feld der Thätigkeit hat sich mir hier eröffnet. Die Musik der Sixtinischen Kapelle, diese Musik, die gleich den Freskowerken eines Rafael und Michel Angelo von Tag zu Tag mehr verändert und verwischt wird, hat mich zu Nachforschungen von höchstem Interesse geleitet. Nachdem ich einmal auf diesem Pfade vorgedrungen, war es mir unmöglich mich zu beschränken oder zurückzuhalten; ich wollte Dir nicht stückweise Beurtheilungen dieser ganzen großen, uns nur zu fremden Schule der Kirchenmusik vorlegen — ich wartete. Zuviel auf einmal nahm mich dermalen in Anspruch, die Zeit war zu kurz, das Studium zu umfassend. Da galt es sehen, hören, betrachten, bevor man schrieb. Das Schöne, in diesem Lande privilegirt, zeigte sich mir in seinen reinsten, in seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit; es sah sie enthüllt in ihrer ganzen Universalität, offenbart in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewußtsein der verborgenen Verwandtschaft der Werke des Genies. Rafael und Michel Angelo verhalfen mir zum Verständnis von Mozart und Beethoven; in Johann von Pisa, Fra Beato, Francia fand ich eine Erklärung für Allegri, Marcello, Palestrina; Tizian und Rossini erschienen mir wie Gestirne gleicher Strahlenbrechung. Das Kolosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fremd, als man wähnt. Dante hat seinen künst-

lerischen Widerhall in Orgagna und Michel Angelo gefunden: vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft.

Ein Ereignis, das ich zu den glücklichsten meines Lebens rechne, trug nicht wenig dazu bei den intimen Sinn für diese Dinge, sowie auch meinen heißen Wunsch in das Verständnis und die Wissenschaft der Kunst tiefer einzudringen in mir zu befestigen. Ein Mann, dessen Genie, unterstützt vom feinsten Schönheitssinn, Geschmack und männlichem Enthusiasmus, die herrlichsten Schöpfungen moderner Malerei hervorgebracht, Ingres nämlich begegnete mir in Rom mit einer Herzlichkeit, die mich noch mit Stolz erfüllt. Ich fand in ihm alles, was die Stimme der öffentlichen Meinung ihm zuerkennt, und noch mehr.

Ingres hat, wie Du weißt, seine Jugendjahre dem unermüdlichsten Studium, den kühnsten Kämpfen gewidmet. Er hat Mißachtung, Verkennung, Armuth durch die unablässigste Arbeit und die heldenmüthigste Unbeugsamkeit einer unerschütterlichen Überzeugung zu besiegen gewußt. Jetzt im reifen Mannesalter erfreut er sich ohne Anmaßung eines Rufes, den er keiner Intrigue verdankt. Dieser große Künstler, vor dessen Geist das Alterthum kein Geheimnis mehr verbirgt und den selbst Apelles als Bruder begrüßt haben würde, ist ein eben so vorzüglicher Musiker wie ein unvergleichlicher Maler. Mozart, Beethoven, Haydn sprechen ihm dieselbe Sprache, wie Phidias und Rafael. Er erfaßt das Schöne wo er es antrifft, und sein leidenschaftlicher Kultus scheint den Genius, den er anruft, noch zu vergrößern.

Eines Tages — ich werde ihn nie vergessen! — besuchten wir zusammen die Säle des Vatican. Wir durchwanderten diese langen Gallerien, wo Etrurien, Griechenland, das alte Rom und das christliche Italien in unzähligen Denkmälern vertreten sind. Mit Ehrfurcht schritten wir an diesem vergilbten Marmor, an diesen halberloschenen Gemälden vorüber. Er sprach im Gehen, ich lauschte gleich einem lechzenden Jünger. Sein Flammenwort schien diese Meisterwerke mit neuem Leben zu beseelen und seine Beredsamkeit versetzte zurück in den Schoß entwichener Jahrhunderte, Linien und

Farben belebten sich vor unseren Augen, die durch Zeit und profane Hände veränderte Form erstand in ihrer ersten Reinheit, sich uns in jugendlicher Schönheit zeigend. Ein ganzes Wunder der Poesie vollzog sich: es war der moderne Genius, der den des Alterthums zur Auferstehung ruft!

Als wir dann abends — nachdem wir unter den grünen Eichen der Villa Medici der Ruhe gepflegt und noch lange mit überwallendem Herzen von den gesehenen Meisterwerken gesprochen, heimgekehrt waren, da zog ich ihn an das offene Piano und drängte mit sanfter Gewalt: „Meister, lassen Sie uns unserer lieben Musik nicht vergessen — die Violine wartet auf Sie — die Amoll-Sonate langweilt sich auf dem Pult — fangen wir an!"

Hättest Du ihn da gehört! Mit welch religiöser Treue gab er Beethoven wieder! Mit welcher Sicherheit und Wärme er den Bogen führte! Welche Reinheit der Zeichnung! Welche Wahrheit der Empfindung! Ungeachtet der Verehrung, die er mir einflößt, konnte ich mich nicht enthalten ihm um den Hals zu fallen und ich fühlte mich glücklich, als er mich mit väterlicher Herzlichkeit an seine Brust drückte. —

Bald werde ich Italien verlassen. Ich reise nach Wien. Am 10. November führt man daselbst Mendelssohn's „Paulus" auf — da will ich dabei sein. Willst Du nicht auch kommen? Willst Du dem deutschen Lande nicht Deine Symphonien, die es verstehen und liebgewinnen wird, vorführen? Deutschland ist ihre wahre Heimat. Es sind ja kraftvolle, nordische Gewächse, die starken Boden verlangen und die, in zu leichte Erde gepflanzt, nicht den ganzen Reichthum ihrer düsteren und mächtigen Vegetation entfalten. Deutschland ist das Land der Symphoniker; es ist das Deine. Überall sonst mögen sie von der Mode für einen Augenblick willkommen geheißen werden — hier nur erwartet sie tiefe, bleibende Sympathie. Mögen immerhin die Italiänismen unserer Tage die elegante Welt wie in Frankreich den ernsten Schöpfungen entfremden, — ein zahlreiches und verständnisvolles Publikum verbleibt darum doch der gediegenen Musik. Das Studium der Kunst ist im allgemeinen weniger oberflächlich, das Gefühl ist wahrer, die Gewohnheiten

besser, und Mozart's, Beethoven's und Weber's Überlieferungen sind nicht verloren gegangen. Diese drei Genien haben in Deutschland mächtig Wurzel gefaßt.

Beethoven! ist es möglich? Die Sammlung für das Denkmal des größten Musikers unseres Jahrhunderts hat in Frankreich das Ergebnis von vierhundertvierundzwanzig Francs neunzig Centimes getragen! Welch eine Schmach für alle! Welch ein Schmerz für uns! Dieser Zustand der Dinge muß anders werden — Du stimmst mir bei: ein so mühsam zusammengetrommeltes, filziges Almosen darf unseres Beethoven Grust nicht bauen helfen!

Wie Du weißt, ist Bartolini, der große Bildhauer Italiens, mir befreundet. Die zeitgenössische Bildhauerkunst verdankt ihm ihre schönsten Werke. Ich erinnere nur an die Gruppe „Nymphe und Skorpion", im Besitz des Prinzen von Beauvau, an die „Fiducia in Dio", an die „Charitas-Gruppe" im Palazzo Pitti, an die Denkmäler Demidoff's und Alberti's für Santa Croce in Florenz und andere Werke.

Bartolini ist ein edel denkender Künstler, der die Ungerechtigkeit des Schicksals und die Undankbarkeit der Menschen aus eigener Erfahrung kennt. Er ist gleich mir empört über den Schimpf, den man Beethoven's Gedächtnis zugefügt, und versprach mir die Arbeit sofort ins Werk zu setzen. In zwei Jahren wird ein Marmordenkmal beendet sein können. Ich schrieb sogleich an das Komité und forderte es auf die Subskription zu schließen, indem ich mich anheischig machte für das Fehlende einzutreten. Ich habe durchaus nicht die Absicht irgend Jemand zu nahe zu treten. Und keinen der Unterzeichneten will ich der Ehre berauben zur Erbauung des Denkmals beigetragen zu haben. Nur die schon gesammelten Summen will ich vervollständigen, um die Vollendung dessen zu beschleunigen, was ich für uns als eine Pflicht erachte.

Das einzige Vorrecht, um welches ich bat, ist die Wahl des Bildhauers treffen zu dürfen. Diese Arbeit einem Bartolini anvertrauen heißt so viel, als sich versichern, daß sie eine eines Beethoven würdige werde.

Ich werde Dir den Entwurf mittheilen, den er mir bald

vorzulegen gedenkt. Zu seiner Ausführung werden nicht unerschwingliche Summen von nöthen sein. Drei Konzerte in Wien, Paris und London werden ungefähr genügen. Der Rest wird sich wohl mit Gottes Hilfe aus der Tasche des „vagabond infatigable“ wie Du ihn nennst, ergänzen lassen. Wenn sich also kein von meinem Willen unabhängiges Hindernis in den Weg stellt, wird das Denkmal in zwei Jahren an Ort und Stelle sein.

Ich möchte Dir noch Neuigkeiten mittheilen, weiß aber keine. Francilla Pixis hat mit großem Erfolg in Neapel gesungen und sie ist in Palermo engagirt. Hiller, der an einer neuen italiänischen Oper arbeitet, ist urplötzlich nach Frankfurt abberufen worden, und zwar wegen des Todes seiner Mutter. Schumann, unser genialer Schumann hat bezaubernde „Kinderscenen“ für das Klavier geschrieben. Er ist ein seelenvoller Dichter und ein großer Musiker. Schwarz, ein junger polnischer Pianist, hat mir einige hübsche Mazurken zugeschickt.

Ich komme gerade von einer Heiligen-Geist-Messe, welche im Dom zu Pisa zur Eröffnung des Gelehrten-Kongresses gehalten worden ist. Sie war wirklich eine Messe für Gelehrte. So eben hat man alla sapienza die Bildsäule Galilei's eingeweiht. Der berühmte Professor Rosini hielt eine Rede, die mit Beifallsbezeugungen überschüttet wurde. Der Papst hat seinen gelehrten Unterthanen die Theilnahme am Kongresse verjagt. Heute behauptet man, er habe den Bann ausgesprochen . . . . .

Adieu, mein Freund! Auf Wiedersehen in Wien!

Immer der Deine

Franz Liszt.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Personen-Verzeichnis.

Agoult, Comtesse, M. d' 147, 158, 159.
Allegri 243, 253.
Angelo, M. 174, 238, 253, 254.
Arago 96.

Bach, J. S. 35, 61, 77, 101, 151.
Bacon 19.
Badiali 193.
Baillot 31.
Ballanche 27, 201.
Balzac 125, 150.
Bartolini 256.
Barcheu de Penhoen 125, 151.
Barnewick 43.
Beauvau, Prinz 256.
Beethoven 13, 34, 35, 36, 38, 61, 62, 65, 70, 78, 101, 102, 103, 104, 105, 129, 131, 139, 153, 154, 155, 187, 209, 226, 241, 253, 254, 255, 256.
Belgiojoso, Fürst 119, 121.
,, , Fürstin 101, 240.
,, , Grafen 181, 195, 215.
Bellatella 167.
Bellini 73, 102, 121, 209, 210, 214, 237.
,, G. 232.
Berlioz 21 u. f., 35, 38, 96, 104, 109, 141, 153, 198, 226, 250.
Berryer 96.
Bertini 143.
Boccobaditi 238.
Boëthius 10.
Bonaparte 30.
Bonoldi 122.
Bourmont 120.
Brambilla 192.
Branca 19[illegible].
Brettin 170.
Broadwood 78.
Burney 61.
Byron 167.

Caiamatta 150.
Calvin 116, 118.
Cambiaggio, Madame 195.
Candelle, de 122.
Canning 14.
Canova 178.
Carnot 60.
Caracci 245.
Chateaubriand 14, 60, 62, 96, 161.
Cellini 210.
Chénier 8.
Cherubini 31, 32, 35, 38, 50.
Chopin 73, 79, 101, 102, 141, 143, 198, 208, 226.
Choron 30, 50.
Cimarosa 38.
Clementi 77.
Coccia 190.
Comelli 174.
Conte 190.
Correggio 245.
Corneille 62.

Coselli 239, 240.
Cramer 78.
„ , Celestine 149 u. f.
Crosnier 22.
Czerny 72, 101, 102, 139.

Dandolo 202.
Dante 147, 174, 253.
Delacroix 141, 150.
Delaroche 141.
Delloge 60.
Denis 123.
Dérancourt 193, 231.
Diabelli 77, 78.
Dietz 71.
Domenichino 245.
Donatelli 197.
Donizetti 15, 209, 210.
Don Pedro 14.
Donzelli 239.
Dussek 77, 78.
Dyk, van 245.

Enfantin, père 201.
Elßler, Fanny 37, 194.
Erard 32, 78.
Este, d' 208.
Esterhazy, Fürst 35.

Falieri 202.
Farel 117.
Favart 23.
Fazy 123.
Fénélon 62.
Fetis 39, 61, 62, 73 u. f., 88—98, 100.
Feydeau 39.
Field 78, 105, 208.
Flandrin 141.
Fontenelle 43.
Forkel 61.
Fra Beato 253.
Francia 253.
Friedrich, Prinz von Preußen 240.
Fulchiron 27.

Galilei 58, 257.
Galles, Prinzessin von 180.
Garcia 231, 238.
Gelinck 92.
Gerber 106.
Giorgetti 240.
Girard 106.
Gluck 38, 86, 242.
Goethe 124, 126, 140, 158.
Gonzaga 208.
Gregor 165.
Grillparzer 226.
Grisi, Giuditta 238.
Guercino 245.
Gusikow 131 u. f.
Guttenberg 59.

Habeneck 31.
Halévy 141.
Händel 35, 48, 61, 118, 121, 226.
Hantuz, d' 150.
Haslinger 225.
Haydn 35, 48, 50, 61, 77, 252, 254.
Hayez 215.
Heine 25, 196.
Heinrich IV. 25.
Hennequin 231.
Hermann 121, 122.
Herschel 96.
Herz 43, 73, 78, 101, 102, 105.
Hesychius 8.
Hiller 35, 195, 257.
Hoffmann 147.
Homer 60, 174.
Hugo, Victor 27, 59, 96.
Hummel 33, 50, 61, 72, 73, 129, 143, 208, 209, 225, 226.

Janin 96, 109, 125, 240.
Jérôme Bonaparte 120.
Ingres 254.
Innocent 165.
Ivanoff 195.

Kalkbrenner 32, 34, 72, 73, 78, 89, 93, 143, 198, 208, 226.

Karl X. 120.
Karl d. Große 180.
Kemble, Miß 231.
Konstantin 202.

Lablache 208.
Labrunère 3.
Lafont 14, 122.
Lafontaine 155.
Lamartine 13, 27, 160, 161, 162.
Lamennais 19, 27.
Law 132.
Lehmann 141.
Lereux 60.
Leuenr 50.
Livarini 215.
Lizzt 74—87, 109, 119, 121
Lotte, Duchessa 213.
Louis Philippe 27, 50, 125
Luini 178, 197
Lucca, Großherzog von 239.

Mainzer 132.
Maillebran 14, 186, 189, 191, 214, 237.
Marcello 18, 243, 253.
Marchesi 215.
Marie Louise, Königin 239.
Marioni 239, 240.
Martinez de la Rosa 14.
Medici, Marquise 196.
208, 23
Mendelssohn 35, 103, 255.
Meccadante 190, 209, 232
Meischlande 231.
Metternich 31.
Meyerbeer 39, 64, 73, 105, 141, 241
Mirabeau 25, 145
Montalane 147.
Monteverde 86.
Montagsier, Mde 158
Moretto 197.
Moscheles 14, 61, 70, 73, 76, 105, 143, 208, 209, 220.
Mozart 13, 35, 36, 38, 48, 61, 73, 77, 153, 154, 187, 238, 241, 253, 254, 256.
Mulard 24

Napoleon 166, 180, 202.
Neurrit 31, 158, 193, 195, 231.

Obermann 147, 187.
Olivier 231.
Onslow 141
Orgagna 254
Orpheus 10.
Ortigue, d' 22, 27, 245.

Paganini 14, 106—111, 229.
Palladio 197.
Palestrina 18, 121, 243, 253
Parrone 193
Pacini 89, 134.
Paër 14, 179, 191, 195, 214, 215, 237
Petrazzi 193
Pergolesi 116
Perugino 249
Phidias 254
Pictet 146.
Piermarini 182.
Pirio 101, 139, 146, 192.
Pixis, Francilla 185 u. f., 190, 192, 231, 240, 257.
Plantade 50.
Plate 8.
Pleyel 43.
Plinius 179.
Poggi 215, 227.
Poniatowski 240, 241
Puget, Louise, 72
Pythagoras 8

Rafael 122, 245, 248, 249, 253, 254
Regnault 30.
Reiba 31
Reni 245
Renaud 60
Ricci 190
Ricordi 168, 175
Robert 22, 37, 38, 45.

Renchaud, Louis de 159, 172.
Rossini 86, 95, 106, 187, 190 u. f., 195, 196, 229, 236, 237, 253, 257.
Rothschild 125.
Rousseau, J. J. 9, 10, 26, 60, 62, 166.
Royer-Collard 20.
Rubini 14.

Saint Beuve 96.
„ Pierre 62, 167.
„ Simon 198.
Salvi 239.
Samaglie, Gräfin 196.
Samelloff, „ 213.
Sanct Bruno 163.
Sansovino 232.
Sand, George 22, 115, 124, 134, 146, 148, 149.
Sanquirico 194.
Scaliger 197.
Scarlatti 226.
Scheffer 141.
Schiller 51.
Schlesinger 229.
Schoberlechner, Mde 190, 191, 231, 238.
Schoustein 227.
Schubert 36, 38, 72, 105, 121, 158, 220, 227.
Schütz 231, 238.
Schumann 99, 257.
Schwarz 257.
Sforza 181.
Shakespeare 97, 147.
Siéyes 25.
Sismondi, de 122.
Spech 231.
Spohr 35, 50.
Spontini 38, 242, 243, 244.
Staël, Frau von 210.
Standish 240.
Stesichorus 10.
Strauß 215.

Taglioni 37, 194.
Tamburini 195.
Tebaldeo 121.
Terpander 10.
Thalberg 67, 68—73, 74—87, 88, 100, 102, 142, 143, 198, 226.
Thorwaldsen 178, 179.
Tizian 232, 253.
Tolbecque 24.
Tonquet 60.
Toskana, Herzog von 240.
Tulou 31.
Tymotheus 9.
Tyrtäus 9.

Ungher 231, 237, 238, 239, 240.

Varin 194.
Véron 21 u. f., 37, 38, 39, 45.
Veronese 232.
Viennet 14.
Viscenti 180.
Vigny, de 17.
Volney 169.
Voltaire 60, 166.
Volta 180.
Vanetti, Mde 196.

Weber 35, 36, 38, 61, 62, 89, 105, 129, 131, 154, 187, 209, 226, 241, 256.
Werner 19.
Wieck, Klara 101, 103, 226.
Wolf 122.

Zelter 124.
Zimmermann 31.

Errata.

Seite	27	v.	oben	7	Zeile:	Fulchiren	anstatt	Fulcheren.
„	47	„	„	11.	„	Tilburus	„	Filburus.
„	101	„	„	10.	„	à loisir	„	à Foisir

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Dritter Band.

Dramaturgische Blätter.

I. Abtheilung.

Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Dramaturgische Blätter.

I. Abtheilung.

Essays

über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller

von

Franz Liszt.

In das Deutsche übertragen

von

L. Ramann.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Alle Rechte vorbehalten.

ERZI[illegible]EMIE
APOL[illegible]

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. **„Orpheus" von Gluck.** (1854.) 1

Die künstlerische Aufgabe der Hofbühne. Die musikhistorische Stellung des „Orpheus". Gluck's Charakteraufassung und Darstellung. Eigenschaften des Genies. Gluck's Reformen. Der deklamatorische Stil. Franz Schubert als Gluck's nächster Nachfolger.

II. **Beethoven's „Fidelio".** (1854.) 10

Allgemeine Vorzüge des „Fidelio". Die Ouvertüre. Weber's „Euryanthe" und „Fidelio". Frau Schröder-Devrient als erste Repräsentantin Fidelio's. Das Neue in der Kunst. Schutz des Neuen seitens der Höfe. „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz.

III. **Weber's „Euryanthe".** (1854.) 16

Beethoven und Weber. Die „Euryanthe" als Vorläuferin der Dramatik Wagner's. Schubert's Urtheil über die „Euryanthe". Mésalliance zwischen Dichter und Komponist. Wagner's Protestation dagegen. Mangelnde Kunstrücksichten der Theaterdirektionen. Die Geld-Spekulation. Aufstellung der Principien zur Bildung einer Musterbühne, speciell in Bezug zur Hofbühne Weimars.

IV. **Über Beethoven's Musik zu „Egmont".** (1854.) . . . 29

Anzeichen neuer Kunstäras. Beethoven's Musik zu „Egmont" als bahnbrechendes Werk. Die Bildung der Musiker früher und jetzt. Das moderne Streben der Musik zur Poesie. Schubert, Beethoven, Wagner als Vertreter dieses Strebens. Die antimusikalische Seite des Goethe'schen „Egmont". Ein Anachronismus desselben. Das bahnbrechende Moment in Beethoven's Musik zu Goethe's „Egmont".

V. **Über Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum".** (1854.) 37

Mendelssohn ergreift die Initiative der von Beethoven mit seiner

Seite

Egment-Musik angebahnten Musikgattung. Die widerstrebenden Elemente in Shakspeare's „Sommernachtstraum". Über Anordnungen des Genies. Drei Manifestationen des Schönen. Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum". Sein specifisches Talent zur musikalischen Darstellung der Elfenwelt. Die Fee in Schumann's „Manfred". Weber's „Preciosa". Gervinus' Geringschätzung der Musik zum „Sommernachtstraum".

VI. **Scribe's und Meyerbeer's „Robert der Teufel".** (1854.) 48

Erstlingswerke. Formelle Kundgebungen des Genies. Einfluß der Verbindung Scribe's und Meyerbeer's auf die Oper. Historischer Rückblick auf Operndichtung und Musik des 18. Jahrhunderts. Metastasio und Hasse. Rossini. Der Kontrast in der Oper durch Mozart, die Situation durch Scribe-Meyerbeer, Entwickelung der Charaktere durch Wagner. Die „Situation" als solche, sowie als Ausdruck der französischen Romantik der dreißiger Jahre. Meyerbeer's „Robert", „Hugenotten", „Prophet". Zeitgenössische Opernkomponisten und der Einfluß Scribe-Meyerbeer's auf sie. Die historische Stellung der letzteren zu Wagner. Der musikalisch-dramatische Fortschritt Wagner's. Das neue Princip. Gluck und Piccini. Rossini. Meyerbeer. Merkmale der drei geschichtlichen Opernstile.

VII. **Schubert's „Alfons und Estrella."** (1854. 68

Unmittelbarkeit von Schubert's Schaffen und der Behandlung des Librettos, überhaupt seiner Texte. Die Erzählung des Textbuches „Alfons und Estrella". Die Melodie und Instrumentation dieser Oper. Schubert's Lyrik. Mangel seiner dramatischen Gestaltungskraft. Verschiedenheit der geistigen Anlagen. Schubert's musikalische Bestimmung als Liederkomponist.

VIII. **„Die Stumme von Portici" von Auber.** (1854.) . . 79

Charakteristische Bemerkungen über die italienische Oper. Gluck. Die französische Oper. Der Text der „Stummen". Der Gesammtcharakter, die Mängel und Vorzüge derselben. Scribe als Librettodichter. Die „Stumme" als Vorgängerin zu „Wilhelm Tell".

IX. **Bellini's „Montecchi e Capuletti".** (1854.) 85

Die Rolle des „Romeo" als Paradegaul für Debütantinnen. Die Pflicht des Künstlers gegenüber der Wahl der Rollen; die berühmten Künstler, Künstler zweiten Ranges, die Opernstrektionen. Gegenseitige Zugeständnisse der Direktionen und der Künstler. Die Wahl mittelmäßiger Werke in ihrer Berechtigung. Bellini als Opernkomponist. Historische Stellung der „Montecchi e Capuletti". Der Text eine Verunglimpfung des Shakspeare'schen „Romeo und Julia". Rossini gegenüber seinen Texten. Bellini. Das Publikum.

X. **Boieldieu's „Weiße Dame".** (1854.) 99

Seite

Das Süjet eine Nachbildung zweier Romane Walter Scott's. Die Fabrikation von Theaterstücken aus Romanen. Das Unkünstlerische dieser Manie. Aufgabe des Dramas und des Romans. Gleiche Ursache aller Künste. Stufe der Skulptur und der Malerei. Verschiedenheit der Behandlung. Verschiedene Aufgaben des Romans und des Dramas. Das Libretto zur „Weißen Dame". Die Verbindung der französischen Librettisten und Komponisten. Scribe verarbeitet den Roman zum Operntext. Erfolg der „Weißen Dame".

XI. **Donizetti's „Favoritin."** 1854. 110

Die Situation und das Malerische in der Oper. Mme. Stolz und die „Favoritin". Das Süjet und das Buntertei desselben. Donizetti als Opernkomponist. Die „Favoritin" sein bestes Werk. Die „Lucia" und seine anderen Opern. Die deutschen Bühnen. Die Kritiker. Ihre häufige Einseitigkeit und Vorurtheile gegenüber neuen und außernationalen Opern. Urtheilslosigkeit des Publikums. Die Trennung zwischen ihm und dem Künstlerurtheil.

XII. **Pauline Viardot-Garcia.** (1859.) 121

Pauline Viardot als Künstlercharakter. Ihre hohe Bildung. Einflüsse auf dieselbe. Als Künstlerin. Die italienische und deutsche Schule der Darstellung. Ihre Vereinigung in Pauline Viardot. Letztere als Komponistin. Ihre Lieder. Ihr Kompositionstalent im Dienste der Wiedergabe ihrer Bühnenrollen. Gesangliche Intuisposition. Allgemeine Bemerkungen über schlechtes Singen, vernachlässigte Studien und das Schreien der Sänger. Die Virtuosität im Dienste der Kunst. Frau Viardot als Norma, insbesondere ihre Wiedergabe der Schlußscene. Als Rosine. Vorrechte des Virtuosen.

XIII. **Keine Zwischenakts-Musik —!** 1855. 136

Die Zwischenaktsfrage. Ferdinand Hiller's Stellung zu ihr. Abschaffung der Zwischenakte in Berlin. Die materiellen und geistigen Interessen als Faktoren der Kunst. Beleuchtung des Für und Wider der Zwischenaktsmusik, die zufällige und die zum Drama komponirte. Gutzkow's Anschauung. Beleuchtung derselben. Die Zwischenaktsmusik und die Kunst im allgemeinen im Dienste der Industrie bis herab zum Leierkasten. Die Grenze zwischen Kunst und Industrie. Die Art der gebräuchlichen Zwischenakte, nicht diese als solche, sind ein Übelstand für die Litteratur wie für die Musik. Dramen mit schlechter Zwischenaktsmusik als künstlerische und moralische Entwürdigung der Opernorchester durch Benutzung derselben zu den Zwischenakten in hergebrachter Weise. Mitglieder eines „guten" Orchesters sind Künstler (zeitgenössische Beispiele und als solche zu stellen. Gutzkow auf Seiten der Musiker. Liszt verlangt von den Poeten, wie von den Musikern, daß sie für die Würde ihrer und aller Kunst eintreten. Die hohe Mission der Kunst. Resumé.

Seite

XIV. **Mozart.** Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Feier in Wien. [1856.] 151

Die Mozart-Feier in Wien. Mozart's Künstlermisere. Sein viel umfassendes Genie. Sein Einfluß auf die Virtuosität. Verdienste um die Musik. Charakteristik und Aufgabe der Jubiläen im allgemeinen. Die Höhe der deutschen Literatur und Kunst. Die besondere Aufgabe musikalischer Jubiläen. Über Wesen und Fortentwickelung der Musik. Subjective Auffassungen. Leiden der großen Komponisten. Unwürdige Kritik. Unverstandensein. Ruhm nach dem Tod. Gerechtigkeit. Ihre Rückwirkung auf Kunst und Kultur. Noch einmal der Nutzen musikalischer Jubiläen.

Personen-Verzeichnis 167

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

„Orpheus" von Gluck.

1854[1]

Während der zwanzigjährigen Regierung des Großherzogs Carl Friedrich wurde in Weimar der 16. Februar, der Geburtstag der Frau Großfürstin Marie Paulowna, durch eine Festvorstellung des Theaters gefeiert. Obwohl die Wittwentrauer der hohen Frau ihr in diesem Jahre nicht erlaubte derselben durch ihre Gegenwart die Weihe zu geben, so war nichts desto weniger das Theater erleuchtet und gefüllt, als wäre sie zugegen.

Man hatte dieses Mal den „Orpheus" von Gluck als Festoper gewählt — eine Wahl, welche der Intendanz entschieden zur Ehre gereicht. Denn es läßt sich der von mehreren deutschen Residenzen mit bestem Erfolg durchgeführte Grundsatz nicht energisch genug betonen: daß es zu den ersten Aufgaben der Hofbühnen gehört, bei Gelegenheiten wie hier, wo man zu Ehren hoher Personen außergewöhnliche Kosten für Scenerie und Ausstattung aufwendet, auch nur solche Kunstwerke zu wählen, welche an Werth und Bedeutung der Festfeier, zu deren Verschönerung die Kunst beitragen soll, würdig sind. Da das Publikum im allgemeinen weder so kultivirt ist noch reinen Geschmack genug besitzt, um sich mit großem Eifer zu Aufführungen ernster Schöpfungen, deren

1 Geschrieben nach einer am 16. Februar von Franz Liszt dirigirten Aufführung des „Orpheus" an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

majestätische Diktion Jahrhunderte lang bewundert wird, hinzudrängen, so ist es am Platz es mit ihnen an solchen Tagen bekannt zu machen, wo es getrieben von socialen Konvenienzen und loyaler Neugierde in das Theater strömt, mag auf dem Theaterzettel stehen, was da will. Selbst wenn ein nicht unbeträchtlicher Theil der Zuhörer mehr Gefallen an weniger hochstehenden Werken findet oder auch ganz offenherzig bekennt ihnen mittelmäßige und banale vorzuziehen, so dürfen nichts desto weniger die Hofbühnen — und ganz besonders bei solchen Ausnahmsfällen — derartigen untergeordneten Ansprüchen keine Rechnung tragen. Sie haben ihre Achtung für die Kunst, deren Interessen sie zu vertreten bestimmt sind, dadurch zu bewahrheiten, daß sie zu den Festen der Könige und Fürsten nur das Schönste, das Edelste, das innerlich Werthvollste von dem, was die Kunst ihnen zu Gebote gestellt, darbringen. Und wenn diejenigen von Langeweile heimgesucht werden, welche die solchen Gelegenheiten einzig angemessene von der Kunst gesprochene hohe Sprache nicht verstehen: so mögen sie bedenken, daß die Kunst wie jede andere Macht ihren Schicklichkeitskodex, ihre Etikette besitzt und daß selbst solche, denen das Verständnis für ihre tiefere Bedeutung verschlossen ist, sich nach denselben zu richten und ihnen achtungsvolle Berücksichtigung zu zollen haben.

Gluck's „Orpheus" gehört zu den ersten Schöpfungen des großen Meisters, welche dramatischen Ausdruck und dramatische Wahrheit in die Oper pflanzten. An ihm bemerken wir jene Naivität und Bescheidenheit, jenes sparsame Haushalten in Anwendung der Mittel, wie wir sie meistens nur da, wo eine Kunst auf unbetretenen Wegen schreitet, wahrnehmen — Eigenschaften, denen sich eine bewundernswerthe im Laufe späterer Entwickelungsjahre der Oper kaum wieder zu findende Unmittelbarkeit des Ausdrucks zugesellt.

Gluck's Behandlung des Mythus von der Höllenfahrt des Orpheus läßt die symbolischen und prophetischen Beziehungen, welche die Deutung in ihm finden wollte oder gesucht hat, unberührt. Für ihn ist Orpheus kein übermenschliches Wesen, kein Gott oder Halbgott, kein Genius, der die Menschheit auf der Bahn

zur Vollendung einen Schritt weiter führt. Ihm ist er nur ein um den Verlust der Geliebten trauernder Gatte, dessen Schmerz in den ergreifendsten Tönen laut wird.

Es dürfte schwer sein, die tiefe Trauer um den Tod eines von der Huldigung und Zuneigung Aller liebgehegten Wesens richtiger und treuer zu schildern, als es hier im ersten „Chor und Gebet" geschehen ist. In den Klagen des Orpheus begegnen wir nicht der leisesten Spur düsteren Verzagens oder leidenschaftlichen Haderns mit der Strenge des Geschicks. Sein Schmerz ist unheilbar, aber mild, wie die Erinnerung an eine wolkenlose, ungetrübte Liebe. Wir vernehmen nicht die erschütternde Klage um ein Glück, das mit dem Mark des Herzens errungen, von Thränen geweiht ist und dessen Verlust wir um so leidenschaftlicher, um so bitterer betrauern, je schwerer wir es erkämpft hatten. Es tritt uns nicht eine jener gewaltigen Naturen entgegen, in denen der Stolz blutet, während die Liebe weint. Nein, solche Naturen voll tragischer Konflikte lagen weder in Gluck's Muse noch in seiner Zeit, aber ein vordem nie gehörter edler, rein menschlicher Schmerz spricht zu uns und ergreift uns mit der ganzen Tiefe einer unaussprechlichen Melancholie.

Diese Erscheinung ist überhaupt ein Charakterzug der Gestalten Gluck's.

Sein Streben zielte nicht dahin, Leidenschaften besonderer, excentrischer Individualitäten, deren Erscheinen mit außergewöhnlichen und ausnahmsweisen Eigenschaften verknüpft ist, darzustellen. Es zeigt sich vielmehr seine Stärke darin, daß er dem allgemein menschlichen Fühlen in seiner ganzen Intensität den musikalischen Ausdruck errang. Nicht Liebe, nicht Zorn, nicht Haß einer bestimmten Persönlichkeit suchen die Schöpfungen dieses Meisters in die Gegenwart zu bannen, sondern es tragen Liebe, Zorn und Haß das Gepräge des allgemein Menschlichen so, wie sie sich in eines jeden fühlenden Menschen Brust mehr oder minder geltend machen.

Vielleicht liegt in dieser Charakterdarstellung Gluck's eine Erklärung für die geringere Anzahl seiner Bewunderer sowohl, als auch zugleich für den großen Enthusiasmus dieser Wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen,

ungewöhnlichen Dingen erregt und beschäftigt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Doch diejenigen, welche ihnen mit Empfindung lauschen, fühlen sich von dieser ungeschminkten, unverstellten und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innerlichkeit ergriffen, wie kaum anderswo. Dabei wird ihnen eine gewisse Verwandtschaft des Eindrucks, welche das Anhören dieser Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat, kaum entgehen. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmuth der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponirende und doch so anziehende Wirkung, welche uns erhebt, indem sie uns rührt.

Die Scene des Orpheus im Tartarus, in welcher das seine Seele beherrschende Gefühl den Widerstand der Dämonen bewältigt, ist zu allgemein als klassisch anerkannt und bewundert, als daß wir hier zu ihrem Preise noch etwas hinzufügen dürften. Orpheus Eintritt in das Elysium ist durch jene Friedlichkeit und stille Glückseligkeit charakterisirt, welche den Geist in ruhigem Flug hinträgt zu den reinen Regionen des Schattenreiches, wo nach dem Begriff des Alterthums die Seligkeit ein Ruhen von allen Schmerzen ist.

Die Scene zwischen Orpheus und Eurydice setzt, wenn sie ihre ganze Wirkungsfähigkeit entfalten soll, seitens der Sänger eine bedeutende dramatische Begabung voraus. Die Einfachheit der von dem Komponisten hier angewendeten Mittel ruft bei dem Hörer — sofern sein Interesse bleibend wach erhalten werden soll — gesteigerte Ansprüche an die selbstkräftige Bethätigung der beiden Darstellenden hervor.

Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimthätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, des Erfindens, der freien Inspiration oder des Hellsehens. Es spricht das Wort aus, an welchem andere buchstabiren, — es findet das Geheimnis, welches andere suchen, — es sieht Licht, wo die andern im Dunkeln tasten, — es führt aus, was andere erst viel später als Nothwendigkeit und Bedürfnis empfinden: aber die Sphäre seines Handelns, die Form, in der es sich kundgiebt, die Feststellung seiner Art und Weise, die

Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängen von dem Medium ab, in welches die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, in welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoß er erwächst. Die von seinen Zeitgenossen gewonnenen Begriffe sind ihm ein Piedestal, von dem aus er einen scharfen Blick in die Vergangenheit oder in die Zukunft wirft — in die Vergangenheit, um sie zu reinigen, um ihre Ideen, Gefühlsweise und Formen in so vollkommene Typen zu fassen, daß sie unnachahmlich bleiben; in die Zukunft, um weissagend das erste Senkblei in ihre Tiefe zu werfen, ihre Räthsel zu deuten, ihr die Wege zu bereiten.

Gluck war in diesem letzten Fall.

Durch sein Bestreben eine innigere Verbindung zwischen Poesie und Musik, zwischen dem poetischen Wesen des Dramas und der musikalischen Deklamation zu erreichen, versuchte er einen durch Jahrhunderte hindurch brachgelegenen des Säemanns harrenden Acker urbar zu machen — er baute das Grundwerk zu einem Monument, welches vielleicht noch seiner Vollendung entgegensieht.

Gluck wurde zu einer Zeit geboren, wo die Musik, nachdem sie zu einer hinlänglichen Entwickelung der Harmonie gediehen war, nach neuen Hilfsquellen suchte und sich immer mehr mit der Ausbildung ihrer dramatischen Mittel beschäftigte. Der Kirchenstyl — obgleich man ihn mit Fleiß und Achtung kultivirte und ihn „erhaben" nannte — fing bei alledem schon an mehr als Sache für Kenner als für Musikfreunde betrachtet zu werden. Die Oper zog immer mächtiger die vorzüglichsten Komponisten, die gran maëstri an. Dieser Uebergang von der Kirchenmusik zur Oper machte sich sehr bemerkbar. Und widmeten auch glänzende Namen, wie Haydn, Mozart, Paisiello, Cherubini noch lange ihre Kräfte dem heiligen Dienst, so verschmähte doch keiner von ihnen die Oper. Die Zahl derer, welche sich dieser ausschließlich widmeten, wuchs mehr und mehr. Als unsere Kunst, gleich der Poesie der Völker, ihre ersten Schritte auf religiösem Gebiete gethan hatte, nahte der Augenblick, wo sie auf weltliches Gebiet hinüberschreiten und dort mit mächtigem Magnet die großten Erscheinungen der Poesie und

Literatur an sich ziehen sollte, um ihnen dramatisch und lyrisch durch Deklamation und Instrumentation die ganze Intensität ihres Ausdrucks, die volle Gewalt ihrer Sprache, das Relief ihres Kolorits und den Glanz ihrer Tonstrahlen zu leihen. Gluck begnügte sich mit einem einzigen vierstimmigen «De profundis» und koncentrirte alle seine Kraft auf die Oper. Ihr gewann er, die Accente der Musik und der Poesie vollständig mit einander identificirend, eine neue motorische Kraft. Zugleich bewies er einen seltenen Scharfblick in die Zukunft seiner Kunst: denn hiemit pflanzte er das Richtscheit der von ihr zu wandelnden Bahn auf und warf das Saatkorn einer Idee aus, welche ihrer vollständigen Entfaltung zur Frucht noch immer entgegengeht. —

Im Gegensatz zu diesem auf dem Gebiet der Oper sich bewegenden Streben war das der Kirchenmusik nicht darauf gerichtet die Bewegungen des Textes zu accentuiren. Ihr genügte es durch das Ganze ihres Tonbaues die Empfindungen anzuregen, welche ihrem feierlichen, klagenden oder jubelnden Sinn im allgemeinen entsprachen. Es war ihr auf diese Weise gelungen, Wirkungen von großartiger Schönheit zu erreichen, die sich aber mit der Zeit durch eine gewisse monotone Wiederholung unausbleiblich abschwächen und erschöpfen mußten. Die Oper hatte wenig mit Fuge und Kontrapunkt zu schaffen. Was sie betraf, so legte man nur Gewicht auf Melodie, auf Kehlfertigkeit und sinnlichen Tongenuß. Man kümmerte sich wenig darum, der Melodie einen — wenn auch nur beiläufig — dem Sinn ihrer Worte sich nähernden Charakter zu geben. Sie erlaubte es ihn zu ändern, ja so gar mit einem ganz anderen zu vertauschen.

Gluck war der erste, welcher die Forderung stellte, daß das Gedicht einer Oper nach poetisch motivirten und wirklich tragischen Grundsätzen entworfen werden müsse. Er verlangte Situationen von ergreifendem Interesse, Dialoge in erhabenem Stil und genaue Reproduktion ihres geistigen Inhaltes durch die Musik, welche sich an die Konturen der in dem Text enthaltenen Idee anschmiegen sollte, wie ein feuchtes Gewand an einen warmen Körper. Er prätendirte die Einführung einer adäquaten Verbindung, einer Art Wesenseinheit des Gedankens und seiner musikalischen Deklamation,

des dramatischen Sinnes der Situation und ihrer musikalischen Behandlungsart. Er war es, welcher entschlossen das bestehende konventionelle Operngeleise verließ — jenen stereotypen Zuschnitt der herrschenden Formen, welcher auf effektvolles Kontrastiren der verschiedenen Stimmregister berechnet war und nach dieser Rücksicht den Bau und die Folge von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. bestimmte. Gluck dehnte das Recitativ aus und entriß es nicht nur seiner früheren Bedeutungslosigkeit, sondern verschmolz es auch je nach der erforderlichen Stimmung mit dem Arioso, vermischte es mit dem Cantabile und verwebte es endlich mit der Melodie selbst.

Die Opposition, die sich gegen ihn erhob, hatte jedem minder kräftigen Genius zermalmen müssen. Piccini betrachtete sich als den Vertreter der „wahren, reinen Musik", die man „um ihrer selbst willen" genießt, und warf sich zum Kämpfer auf für altes wohlbekanntes Recht und herkömmlichen Brauch, für die Melodie, für — wie man schon damals sagte — die „geheiligten Formen", in welchen die Mischung verschiedener Motive, die Abwechselung der Ragouts einen wahren und alleinigen Ohrenschmaus bildet. Seine Parteigänger häuften in Büchern und Brochüren die Angriffe auf den Autor des „Orpheus", den sie als einen Herostratus darstellten, welcher die zerstörende Fackel in den Tempel der höchsten melodischen Göttin werfe.

Nie hat eine Frage der Kunst einen so heftigen, an Repressalien und Vorfällen so fruchtbaren, einen so leidenschaftlichen und hartnäckigen Krieg hervorgerufen, wie der Streit der Gluckisten und Piccinisten. Und in der That war die Veranlassung bedeutend genug! Es handelte sich darum: ob die Musik in einem ihr zu eng gewordenen Raume sich verzehren solle oder ob ihr ein unabsehbar weites neues Feld zu eröffnen sei; ob sie verkommen solle in einer Form, die sichtbar ohne Lebensfähigkeit war, oder ob sie durch die Eigenschaften ihrer Natur berufen sei eine Reihe von Umgestaltungen zu durchlaufen, von deren letzten Zielen wir uns zur Zeit noch kein bestimmtes Bild entwerfen können. Es wäre nicht uninteressant im gegenwärtigen Moment, wo so viele Bücher und Brochüren für und wider verschiedene Systeme, deren eines

sich der Bühne allmählich bemächtigen muß, veröffentlicht werden, die Analogien aufzusuchen, welche zwischen den Argumenten der damaligen und der Parteien bestehen, die gegenwärtig verschiedene Meinungen geltend machen und gleichsam den Krieg von ehemals, nur unter anderen Namen und Formen und mit anderen Endzielen, fortführen.

Hatte Gluck einen klaren Blick über alle Konsequenzen, welchen durch seine Prämissen Bahn gebrochen war? Das bleibt fraglich. Selten vermögen diejenigen, welche an der Spitze ihrer Schwadronen als Kämpfer im dichten Handgemenge stehen oder als Anführer der kühnen Phalangen ihre Mission erfüllen und die von dem menschlichen Geist unbesetzt gebliebenen Posten im Sturm nehmen, — selten können sie die Wichtigkeit ihrer Einzelkämpfe für die ganze Schlachtordnung, deren unsichtbarer Leiter die Vorsehung ist, erkennen. Wenn Gluck, dieser große Musiker, nicht voraussah, daß ein Tag kommen würde, an welchem das musikalische Drama seine literarischen Ansprüche viel weiter ausdehnen würde, als er es für möglich halten konnte, wenn er die Wichtigkeit, welche Scribe und Meyerbeer in der Oper auf die Situation legen und welche Wagner für die Charaktere verlangt, in seinen Werken nur gleichsam prophetisch verkündete, wenn er nicht daran dachte, daß die Tonkunst auf dem von ihm gebahnten Wege fortschreitend fünfzig Jahre nach seinem Tode unwiderstehlich dahin kommen würde ihr Bestehen innig mit dem Bestehen der Poesie zu verweben, ihre Meisterwerke denen der Poesie und Literatur in vokalen und instrumentalen Erzeugnissen zu verbinden, indem sie sich ihrer herrlichsten Werke gleich Gerüsten, auf denen man emporsteigt, bemächtigt, indem sie dieselben mit ihren Harmonien seelisch durchdringt, mit ihren prismatischen Geweben umhüllt, mit ihren Blumengewinden verziert, so auf der Bühne wie im Konzert, in der Kantate wie in dem Lied: so war er nichts desto weniger der Vorbote, der glorreiche Herold dieser Periode, welche seit zwanzig Jahren an Ruhm wie an bedeutenden Repräsentanten zunimmt. Gleich groß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne eben so vollkommen mit dem Geist als mit dem Gefühl erfaßte,

wies Gluck zu seinem ewigen Ruhm die poetische Entwickelung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin.

Gegenüber dieser Aufgabe konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles das hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor allem und zunächst den großen deklamatorischen Stil zu schaffen. Und merkwürdig! sein unmittelbarster Nachfolger auf diesem Wege, der am vollständigsten von seinen Principien durchdrungen war und der sein Majoratserbe nach Seite der Wahrheit des Ausdruckes, welchem er einen bis dahin ungeahnten Glanz verlieh, genannt werden kann, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles das, was Gluck der musikalischen Tragödie rewindicirt hatte, aneignete: Schubert.

Diese Abstammung läßt sich mehrfach nachweisen; heute jedoch begnügen wir uns anzudeuten, wie wir die Verwandtschaft dieser beiden Geister verstehen. Musset betitelt eine seiner Schriften: «Un spectacle dans un fauteuil». Wir können nicht umhin hiebei an Schubert zu denken. Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkürlich zum Recitativ seine Zuflucht und accentuirt wie Gluck jede Nuance der poetischen Idee — oft ein einzelnes hervortretendes Wort — durch den ihr entsprechenden musikalischen Ausdruck.

Weber dagegen ist mit Gluck durch zarte, durchsichtige Faden verbunden, während Spontini wieder den deklamatorischen Stil mit der meisten Pracht und dem größten Glanz fortsetzte, zu deren Aufrechterhaltung in der französischen Schule Méhul und Gretry nach ihrer Weise beitrugen.

II.

Beethoven's „Fidelio".

1854[1]

Beethoven's einziges dramatisches Werk nimmt einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen ein, deren Höhe des Werthes anzutasten gegenwärtig zu den Unmöglichkeiten ästhetischer Schwächlichen gehört und deren anerkannte Schönheiten den Hörer in die wohlige Sicherheit versetzen sich ohne Furcht vor Enttäuschung seinem Gefühl der Bewunderung hingeben zu können. Seit einer Reihe von Jahrzehnten besteht diese Oper — aber wenige Jahrzehnte sind es erst, daß sie als anerkanntes Meisterwerk auf fast allen deutschen Bühnen heimisch ist, so daß ein dramatisches Institut es sich zur Unehre anrechnen müßte, sie nicht in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können.

Was aber war das Loos dieses Werkes während der ersten zwanzig Jahre seines Bestehens? Man lese die Blätter seiner Geschichte: seitens der Künstler Geringschätzung, seitens der Kritik Verurtheilung, seitens der Direktionen Zurücksetzung, seitens des Publikums Vergessenheit! Es ist kaum zu bezweifeln, daß Beethoven die deutsche Bühne mit einer Reihe von dramatischen Meisterwerken noch beschenkt haben würde, wäre man diesem seinem Erstling statt mit Achselzucken, mit Spott, ja mit Verhöhnung

1. Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung dieser Oper am 19. Februar an der Hofbühne in Weimar. T. H.

zum mindesten mit der Achtung entgegengekommen, welche die tiefe Empfindung und die gewaltige Faktur dieses Meisters von einem reiferen Publikum hätten erzwingen müssen.

Wohl läßt „Fidelio" den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Musikwerk gegenüber vieles zu wünschen übrig. Ein Mangel an scenischer Erfahrung macht sich ebenwohl in der Wahl eines unvollkommenen Textes, als in der fast ausschließlich symphonischen Behandlung des Orchesters und der Singstimmen bemerkbar.

Nichts desto weniger sind die lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk überreich ist, so hervorragend, daß sie die eigentlichen dramatischen Effekte ersetzen, ja sogar durch das siegreiche Sicherheben über die Schwächen des Gedichts vergessen machen. Aus den spärlichen Mitteln der vorhandenen Situationen entwickeln sie einen solchen Reichthum lebendiger, innerster und tiefster Erregungen des Gemüths, daß kein wirklicher Künstler, kein gebildeter Geist sich bei dem Hören dieser fesselnden und erschütternden Klänge dem Eindruck der tiefsten Ergriffenheit als eines Tributs der Bewunderung für das Werk, des innigsten Mitgefühls für den Meister, für die Leiden des Genius, der mit gerechter Entrüstung eine für ihn nur mit Dornen bestreute Bahn geistigen Kampfes verließ, zu entziehen vermochte. Besonders war die Ouvertüre, die in unseren Tagen mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen wird und die man einstimmig für eines der glorreichsten Erzeugnisse der Tonmuse hält, eine Quelle bittersten Verdrusses für Beethoven, worüber ein getreuer und höchst lehrreicher Bericht in einem sonst durchaus nicht empfehlenswerthen Buche, in der Biographie Beethoven's von Schindler, zu finden ist. Dort wird erzählt, zu welcher Folter Beethoven verdammt war, als er nochmals und nochmals bis zum vierten Mal sein Werk gänzlich umändern, ja verketzern mußte, um es für die Kleinheit der ihn umgebenden Pygmäen zurechtzustutzen, mit welchen Erbärmlichkeiten er zu kämpfen hatte und von welchen Mittelmäßigkeiten er aus dem Felde geschlagen wurde.

Die vorhandenen vier verschiedenen Versionen lassen im Vergleich mit einander die erzwungene Verkrüppelung des Gedankens und die allmähliche Abschwächung der überwältigenden Rhetorik erkennen, deren glühende Begeisterung und hinreißende Gewalt die Jetztzeit in der ursprünglichen Form bewundert, welche Beethoven gab, ehe er gezwungen war durch vierfaches und immer tieferes Herunterstimmen seiner volltönenden Saiten sich in stufenweiser Erniedrigung zu dem Niveau der Midasohren herab zu bequemen, die ihn richten sollten.

Nicht lange danach blühte auf demselben Schauplatze dem Werke eines kaum mit minderer Weihe erfüllten Meisters das gleiche Loos. Weber's „Euryanthe" hatte dasselbe Schicksal, und das so schnell fertige Urtheil des Publikums drängte sich in einem leider nur zu bekannten und breitgetretenen schlechten Calembourg zusammen. Es nannte sie „Ennuyante". Wie Beethoven rang auch Weber einem zerfahrenen dramatischen Stoffe Schönheiten vornehmster Art ab. Wie das seines großen Vorgängers, wurde auch sein Werk verkannt und mißhandelt. Nur die glänzende Ouverture entging glücklich den barbarischen Verstümmelungen, zu welchen Beethoven mit Unrecht sich herabließ.

Es ist in der That eine lehrreiche Beschäftigung hie und da Untersuchungen über die Ursachen des Erfolgs gewisser für die Bühne bestimmter Erzeugnisse anzustellen und nachzuforschen, wie ein solcher so oft von Dingen und Zufällen, welche außerhalb derselben liegen, abhängt. Wer muß nicht daran denken, wie lange vielleicht der vollendete Ausdruck edelsten Gefühles, wie er uns im „Fidelio" entgegentritt, unter dem dichten Schleier der Vergessenheit verhüllt geblieben wäre, wenn sich nicht eine geniale feurige Künstlerin gefunden hätte, die mit seltener Kühnheit des Geistes und einer Begabung der Auffassung, wie nahezu nur sie allein sie besaß, die ganze Tragweite und elektrisirende Wirkung dieser die reinste Weiblichkeit mit der männlichen Energie und heldenmuthigen Kraft verbindenden Rolle begriff, deren Ausdruck gerade ihrer Individualität so ganz entsprach und deren Kostüme ihre Schönheit in das glänzendste Licht stellte! Frau Schröder-Devrient hat

in des Wortes vollster Bedeutung mit künstlerischem Instinkt die große pathetische Wirkung dieser Rolle herausgefühlt und sie ebenso nach Außen getragen. Schwerlich wird sich ein Zuschauer finden, der nicht von Enthusiasmus ergriffen war, wenn diese reizende Frau im Männerkostüme, mit einer Bewegung, deren Accent jedes Herz erbeben machte, und doch dabei mit einer unnachahmlichen Anmuth der Geberde die Pistole auf den vor Schrecken erstarrenden Gouverneur anschlug. — Es ist schwerlich zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß, wie man der Hand, deren der Edelstein bedurfte, um nicht unerkannt verschüttet im Lande liegen zu bleiben, zu Dank verpflichtet ist, so Deutschland neben Beethoven zur Hälfte der Frau Schröder-Devrient den Besitz eines Schatzes zu danken hat, den es gegenwärtig mit so wohlberechtigtem Stolz sein Eigenthum nennt.

Wird dieses Beispiel verhindern, daß es ebenbürtigen Werken ähnlich ergeht? Schwerlich! In Sachen der Kunst offenbart sich der Genius durch fortschreitende Erfindung. Das Neue aber in der Musik — wie dieses schon anderswo hinreichend gesagt und auseinandergesetzt worden ist — wird selten sogleich sich der allgemeinen Sympathien bemächtigen. Es werden darum meistens, wie beim „Fidelio", Nebenumstände eine entscheidende Wirkung auf den Zeitpunkt ausüben, in welchem Werke einer neuen Form endlich anerkannt und geschätzt werden. Für alle Zeiten bleibt denen, welche der Gegenwart vorauseilen und aus dem inneren Werth von Kunstwerken den Platz erkennen, der ihnen von der Zukunft angewiesen werden wird, eine ehrenvolle Aufgabe zuertheilt.

In diesem Sinne hat man den Schutz, welchen die Höfe der Kunst angedeihen lassen und ohne welchen das Bestreben der letzteren der nothwendigen Grundlage entbehren dürfte, stets als eine große Wohlthat betrachtet. Nur die Hoftheater könnten in freier Entscheidung und ungehindert von den sich bei Privatunternehmungen nothwendig in den Vordergrund drängenden Rücksichten auf persönliche und finanzielle Tagesinteressen die Existenz und Aufrechterhaltung des Schönen gleichsam dekretiren, indem sie es an und für sich und als solches erkennen und kraft ihres Einzelwillens

pflegen und hegen, bis es in dem schwerer zu lockernden Boden der Gesammtheit Wurzel fassen und so fruchtbringendes Gemeingut der Nation werden kann.

Durch die politische Ordnung, sowie durch höchste Bildung auf die obersten Sprossen der gesellschaftlichen Stufenleiter gestellt sind die Höfe vor allen im Stande das Schöne, wo es sich zeigt, zu erkennen und ihm Geltung zu verschaffen, wie es, um nur von der Oper zu reden und einige Beispiele anzuführen, die Königin Marie Antoinette gethan, deren Vorliebe für Gluck lange Zeit die einzige Stütze dieses Meisters in Paris blieb, oder die Kaiserin Josephine, deren Befehles es bedurfte, um die Aufführung von Spontini's „Vestalin" zu erzwingen. Nirgends aber kann man zu derartigen Fällen besser Analoges finden als in Weimar, wo der Hof von Ehemals und Jetzt es sich zur Aufgabe gemacht hat geistigem Leuchten den Platz zu gönnen, von dem aus sein Licht ungehindert strahlen kann.

Was für ein Gewicht kann es haben, wenn und daß die Opern Wagner's, gegen die man eine systematische Opposition auf förmlich bewaffneten Fuß gestellt hat, hier oder dort einen Triumph erleben? In Weimar haben sie zuerst den Boden gefunden, von welchem aus das von ihnen gebrachte Neue im vollsten Glanze leuchten konnte. Das ist eine Thatsache und zwar eine Thatsache, deren volle Bedeutung für die Kunst sich nur allmählich in ihrer ganzen Wichtigkeit zeigen wird und die wir nur dem einen Umstand verdanken, daß das Bestehen von Hofbühnen nicht einzig der Theaterkasse, zu deren täglichen Füllung *a tout prix* sich Privatunternehmungen der gemischtesten Mittel bedienen müssen, anheim gegeben ist, daß in der Zeit, als diese Opern in Scene gesetzt wurden, man weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die edle Aufgabe gedacht hat das Niveau der Kunst durch ein Achtung gebietendes Repertoire zu erhöhen.

Es existirt in unserer Zeit ein „zweiter Fidelio" — ein Werk voll hoher, mächtiger Konception, welches gleich ihm aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller er-

faßt, die nothwendigen Erfordernisse und Hilfsmittel derselben gewandter gehandhabt hat als Beethoven. Wir sprechen vom „Benvenuto Cellini" des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen und leider steht es dem Komponisten sehr im Wege zur Zeit noch unter den Lebenden zu wandeln. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an mehreren Orten bereits gescheitert ist, beseitigt sind, so wird es als eines der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden und die Bühne Weimars darf sich dann rühmen die erste gewesen zu sein, die es der Vergessenheit entzogen.

III.

Weber's „Euryanthe".

1854[1].

Lag es auch im Geschick Beethoven's bei Gelegenheit seines „Fidelio" den Kelch der Bitternisse bis auf den letzten Tropfen leeren zu müssen, so wäre ihm doch sicherlich, wenn er die Bitte Weber's erfüllt und die Partitur der „Euryanthe" revidirt hätte, eine große Genugthuung durch die glänzende Botschaft geworden, welche er hier hätte entdecken und seiner Mitwelt verkünden können. Leider aber vereitelte eine in den Beziehungen der beiden großen Meister eingetretene Spannung den günstigen Erfolg dieses Annäherungsversuches, zu welchem Weber den ersten Schritt gethan hat. Mittelmäßige Halbmenschen, zudringliche Freunde hatten Beethoven's große Seele gehindert sich über gewisse Empfindlichkeiten hinwegzusetzen und die tiefe Huldigung zu würdigen, welche für seinen Genius in dem Wunsche eines Künstlers wie Weber darin ausgesprochen lag, gerade das Werk an das sprühende Feuer der Konception des göttlichen Symphonikers gehalten zu sehen, welches er selbst als den schönsten Ausdruck seines dramatischen Gefühls betrachtete.

Und wirklich finden wir schon hier bei Weber eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des Dramas, bei ihm schon das annähernde Bestreben den ganzen Reichthum

1. Geschrieben nach den von Liszt am 19. und 26. März dieses Jahres Aufführungen der „Euryanthe" an der Hofbühne zu Weimar. Z. H.

instrumentaler Entwickelung der Oper einzuverleiben und in ihr aufgehen zu lassen. —

Zu derselben Zeit theilte Weber die Partitur seiner „Euryanthe" Schubert mit und jener und spielte sie ihm am Piano vor. Da sie aber Schubert für weniger gelungen als den „Freischütz" hielt, brach Weber fast gänzlich mit ihm und verzieh ihm niemals dieses Urtheil; denn nach seiner eigenen Schätzung stand die „Euryanthe" bei weitem höher als der „Freischütz". Wer von den beiden genialen Komponisten hatte Recht? Es ist gewiß, daß keiner von ihnen im Unrecht war und daß beide ihre Ansichten durch schlagende Argumente hätten rechtfertigen können, wie es einerseits die außerordentliche und verdiente Popularität des „Freischütz" und andererseits der Umstand bezeugt, daß heutzutage diejenigen Künstler, welche ebensowohl Musiker von Fach als Musiker von Kopf sind und jene Minoritäts-Phalanx bilden, deren höherstrebende Ueberzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der „Euryanthe" den höheren Preis zuerkennen.

Um die betrübende Scheidung zu begreifen, welche sich zwischen gleichem Werth und ungleichem Erfolg beider Werke vollzogen hat, ist es wesentlich den Stoff ihrer poetischen Grundlage einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Der Text zum „Freischütz" gehört zu den dankbarsten Opernsujets, welche je erdacht worden sind. In der glücklichsten Weise behandelt und in einem Ton gehalten, in welchem Sentimentalität mit Anmuth und Heiterkeit, Unruhe, Schmerz und Erregtheit der Liebe mit Naivität und reiner Gefühlsweise in den zutreffendsten Verhältnissen abwechseln, befriedigt er das Urtheil der Wenigen und rührt die Herzen der Vielen. Weber, diesen in seiner Art vollkommenen Kanevas aus der Hand des Dichters nehmend, verlieh dem volksthümlichen Stoffe nicht allein seine volle musikalische Wirksamkeit, sondern erweiterte auch durch seinen poetischen Hauch die Dimensionen desselben: er verschönerte die Charaktere, steigerte die innere Wärme, erhöhte das Kolorit und gab, indem er über das Ganze den farbenschillernden Reiz originellster Formen breitete, den Konturen verschärfte Prägnanz. Dabei erblühte seinem Stoffe,

ohne daß er dessen Grenze überschritten hätte, eine neue wonnige Schilderung der Natur, in welcher lebendiges Grün und tausendfacher Farbenglanz angeweht und durchdrungen sind von deutschem Geist, von seinem Leben und Weben in der Natur.

So ist der „Freischütz" ein Meisterwerk geworden. Sogar die Eule, die ihre Flügel schlägt und ihre Feueraugen rollt, ist nicht ohne Antheil an dem dauernden Erfolg dieser Oper. Wäre selbst hier oder dort, wo man den „Freischütz" giebt, kein einziger wirklich Musikverständiger vorhanden: die wunderliche Phantasmagorie der Wolfsschlucht würde nie verfehlen das Haus zu füllen — mindestens mit Kindern, da es mit zu den deutsch-nationalen Jugendfreuden gehört den „Freischütz" zu sehen. Weit davon entfernt hieraus einen Vorwurf den Familien machen zu wollen, welche ihre Kinder auf diese Weise mit dem Genius Weber's vertraut machen — denn schließlich hören sie auch etwas bei dieser Gelegenheit —, so möchten wir doch schwer zu überreden sein, daß man Kinder auch darum so gewissenhaft in diese Oper führt, um ihren Sinn für das Schauspiel dämonischer Naturgewalten, wie es sich hier im Orchester entfaltet, zu bilden. Es läßt sich demnach mit Recht behaupten, daß an den unverwelklichen Einnahmen, welche der „Freischütz" noch gegenwärtig macht, doch immer die Eule, die Skelette, die wilde Jagd, der rothe Samiel — diese für die Zuschauer so anziehenden und unwiderstehlichen Momente — ihren unbestreitbaren Antheil haben.

Nun findet sich aber in der „Euryanthe" nicht allein keine Eule, kein Skelett, keine Wolfsschlucht, kein rother Samiel, sondern nicht einmal ein kleiner Walzer vor, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen könnten, kein Brautliedchen, um es in spe vor sich hinzusummen, ja nicht einmal ein Jägerchor, der für den Leierkasten zu gebrauchen wäre. Zwar finden wir auch in der „Euryanthe" einen Jägerchor, aber hier sind die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösem originellem Rhythmus genügt; es sind Ritter und Edelleute, welche mit Noblesse dem edlen Waidwerk obliegen. Und obgleich der Chor, wie der des „Freischütz", sich auf der gemächlichen Grundlage von Tonika und Dominante wiegt und ob-

gleich er eine stehende Nummer der Koncertprogramme von Paris und London bildet, so ist er doch vermöge seiner edleren Wendungen und deklamatorischen Phrasirung kein Stück zum Pfeifen oder für den Leierkasten.

Auch im Uebrigen herrscht eine enorme Verschiedenheit zwischen den Texten dieser beiden Opern. An der „Euryanthe" macht sich trotz der mannigfachen Verbesserungen, welche Weber hier vornehmen ließ, der Mangel künstlerischer Schöpfungskraft des weiblichen Talentes fühlbar. Weber, der diesen angeborenen Mangel übersah, quälte vergebens seine unglückliche Dichterin[1] mit Verbesserungsvorschlägen, durch welche nichts verbessert ward. Wie wäre es auch möglich gewesen! Man stellt einen Park nicht mit der sandauswerfenden Schaufel, sondern mit der wälderlichtenden Axt her. Ebenso werden auch derartige Verbesserungen sich nur dann von Nutzen erweisen können, wenn ein Zuviel, nicht aber ein Zuwenig vorhanden ist. Bei alledem hat sowohl der Text als die Musik der „Euryanthe" vor dem „Freischütz" den unverkennbaren Vorzug eines erhöhteren Strebens und einer erhabeneren Begeisterung. Text und Musik haben höhere Ausgangspunkte. Sie erheben sich über häusliches und ländliches Leben und nehmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltung. Mit der Komposition der „Euryanthe" setzte Weber den ersten Fuß in ein neues Land. Hier ward er sich als Vorläufer einer neuen Ära bewußt, hier hatte er eine Vorahnung des zukünftigen „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Im Gefühl seiner Fähigkeit sich der ganzen poetischen Kraft solcher Stoffe bemächtigen zu können, welche höheren Sphären als der „Freischütz" entnommen, von mächtigeren Leidenschaften als dieser bewegt sind, war er mit dem vom Stoff losgetrennten musikalischen Werth seiner einzelnen Stücke zufrieden und vergaß dabei nur das eine, daß sein Gedicht nicht seinen Fähigkeiten entsprach und daß die Mängel desselben den Schönheiten seiner Komposition einen unheilbaren Schaden zufügen mußten. Das mochte wohl auch

1 Helmina von Chezy

Schubert — doch ohne daß er sich Rechenschaft davon gegeben — gefühlt haben, als er jenes Urtheil aussprach.

Wagner dagegen gab sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mésalliance zwischen dem Genie Weber's und dem Talent seiner Dichterin und protestirte mit seinen eigenen Schöpfungen energisch gegen alle derartigen Mésalliancen, welche, ohne den mittelmäßigen Poeten zu erheben, den großen Musiker niederziehen. Durch diese beredte Protestation, welche ausspricht: „daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald sich mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger aufwirft", leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst. Welches auch das Schicksal der anderen Ideen, die in seinem Gedankengange sich allmählich um dieses unumstößliche Grundprincip gesammelt haben, sein möge, ja selbst wenn unter der großen Anzahl der von ihm ausgesprochenen Ideen sich manche als minder fruchtbar an schnellen und erfolgreichen Resultaten erweisen sollten: der gerecht Urtheilende wird, wenn er erwägt, daß nur diejenigen berufen sind Ideen von bedeutender Tragweite aufzustellen, welche im Stande sind ihrer viele zu Tage zu fördern, Wagner dafür danken, daß er die Nothwendigkeit einer edlen poetischen Grundlage für das Einweben glänzender musikalischer Schönheiten so vollkommen anschaulich gemacht hat.

Doch hatte vor Wagner schon Friedrich Kind, der Dichter des so vortrefflich gelungenen Textes zum „Freischütz", über die dramatische Kunst so manche Neuerungsideen — besonders in der Vorrede zu seinem „Van Dyk" — entwickelt, welche, wenn auch nicht so weittragend und höchstrebend als die Wagner's, doch manches Verwandte, ja gewissermaßen einen Keim derselben in sich tragen.

Es liegt nicht in unserer Intention die Aufführung der „Eurnanthe", welche auf unserer Bühne zu Weimar in den letzten Tagen statt gefunden hat, ausführlich zu besprechen. Die Frage über das Wann und Wie solcher Aufführungen ist ein zu weitführender Gegenstand, als daß wir uns ihm gegenüber nicht passiv zu verhalten hätten. Im

allgemeinen aber muß bezüglich dieser Frage gesagt werden, daß in diesem Moment in ganz Europa kaum ein Theater zu finden sein dürfte, welches nach einem Kunstprincip geleitet wird, sich durch eine wirkliche Kunstthätigkeit ernstlich bewährt und folglich als Schule bildend betrachtet werden konnte. Wir sehen überall nur vereinzelte Künstler, welche die ephemere Neugierde der Menge in Anspruch nehmen, oder vorübergehende Novitäten, die durch eine gewisse Anzahl von Vorstellungen die Kasse füllen. Vergeblich würden wir uns nach einer Bühne umsehen, welche kunstberechtigt den Diapason der Kunst aufrecht erhält und somit als tonangebend zu beachten wäre.

Die Ursache dieser Thatsache liegt offenbar darin, daß die Direktionen der Bühnen zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie, „um die Früchte zu pflükken, den Baum niederhauen". In der Hast fortwährend und immer nur Geld zu machen, geben sie schließlich noch die Mittel preis, welche sie zur Erreichung dieses Zieles brauchen. Ihr ganzes Korn, selbst das nothwendige zur Saat, verwandeln sie in Geld — doch vergeblich werden sie der Ernte harren, wenn sie keinen Samen der Erde anvertrauen.

Fassen wir für heute nur den einen Theil der Bühne, die musikalische Kunst, ins Auge — womit nicht gesagt sein soll, daß wir überhaupt auf ein näheres Eingehen in Sachen des recitirenden Dramas bei anderer Gelegenheit verzichten wollen: denn wenn dem Schauspiel so oft eine entscheidende Stimme in Angelegenheiten der Oper zuerkannt wird, warum sollten die Musiker nicht ihre Ansichten auch über das Drama laut werden lassen? —, so muß konstatirt werden, daß man nicht daran gedacht hat ihr Niveau durch Förderung der nur guten Musik zu heben und durch Verbreitung musikalischer Bildung allmählich ein fähiges Publikum zu erziehen, dessen Geschmack und richtiges Urtheil ein gutes und schönes Repertoire als nachhaltiges Bedürfnis empfinden würde. Auf diese Weise wäre das einzig richtige Mittel angewandt worden, die Bühne durch eine beträchtliche Anzahl Abonnenten in Flor zu bringen. Aber nein! Man hat nur danach getrachtet, vereinzelte,

die große Menge anziehende Vorstellungen gang und gäbe zu machen und vergaß dabei, daß die wogenden vom Zufall zusammengeführten Massen unfähig zu einem ernsten und dauernden Kunstinteresse sind, daß sie eigensinnig, willkürlich und unleitsam sich wie Kinder geberden, die eines Spielzeugs, sobald sie es besitzen, überdrüssig es wegwerfen. Diejenigen aber, welche dem Publikum gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug handhaben, finden sich nach ihrem Verdienst belohnt, wenn ihnen dasselbe auch bei den kostbarsten Gegenständen mit der Unvernunft, der Gleichgültigkeit und Geringschätzung schlecht erzogener Kinder entgegenkommt.

Ein Theater, welches nach einem über die Zufälligkeiten des Augenblicks erhabenen Grundprincip geleitet würde, welches nicht allein auf das Heute, sondern auch auf das Morgen, auf eine ferne Zukunft, auf ein ehrenvolles Bestehen und Gedeihen sein Augenmerk richtete, das sich auf diese Weise die Stützen eines soliden, normale Zinsen abwerfenden Kapitals erränge, mit welchem es nicht wie die einstigen umherziehenden Truppen wandernder Schauspieler auf die Wechselfälle frivoler Mode spekulirte, — ein solches Theater hätte in unserer Zeit, und wäre es auch nur durch die besondere Ausnahme des Faktums und als Folge eines wohlverdienten Rufes, die Aussicht regelmäßigere und beträchtlichere finanzielle Vortheile zu erzielen, als sie verhältnißmäßig jetzt erreicht werden, wo man, um ein klägliches Dasein von Tag zu Tag weiter zu fristen, zu empirischen Hilfsmitteln seine Zuflucht nimmt.

Wenn man das Wesen mancher Dinge näher ins Auge faßt und ihren Verlauf beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vortheile giebt, die sich eben nur als Konsequenzen, als Resultate erringen lassen, welche aber denen entgehen, die ausschließlich und direkt darauf hin steuern sie zu erringen. Gerade so ist es mit den Geldvortheilen in Sachen der Kunst. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht ausschließlich und als erstes mit ihnen befassen. Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entbehren. Vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. Die Kunst ist das fruchtbringende Samenkorn, welches man säen muß, wenn man eine ergiebige Ernte

erzielen will. Sehen wir uns doch um: wo finden wir ein Kunstinstitut, das große Vortheile errungen hätte, ohne zuerst einen gerechtfertigten, sich auf wahrhafte Verdienste um die Kunst gründenden Ruf zu besitzen? Leider geschah es nur zu oft, daß man die Kunst, wenn sie Geld gebracht hatte, um des goldenen Kalbes willen verjagte. Und nur zu oft haben Kunstinstitute von ihren ehemaligen Verdiensten gezehrt, ohne ein anderes Verdienst den früheren beizufügen als das der Charlatanerie oder der Lethargie. Die Erfahrung beweist jedoch, daß solche moralische Auflösungsprocesse nach dem Verlauf einer gewissen Zeit den materiellen Untergang nothwendig nach sich ziehen.

Weimar, wenn es sich einen Platz unter den deutschen Bühnen zu erringen bestrebte, auf welchem es nach Schätzung des künstlerischen Werthes aufhören würde zu den vorletzten gezählt zu werden, besäße in verschiedenen Beziehungen ganz besondere Vortheile — Vortheile, welche als solche allerdings nicht in den Augen derer gelten werden, welche es als ein Unglück für Weimar erachten, daß Goethe und Schiller daselbst gelebt haben, und die nur zu gern die lästige Erbschaft jener großen Periode abgeschüttelt sehen möchten. Nichts desto weniger würde diese Erbschaft gerade Weimar mit allem Fug und Recht und vor aller Welt zu dem Anspruch berechtigen: an seinem Herd eine Art neutralen und fruchtbaren Gebiets herzustellen, auf welchem die künstlerischen und literarischen Rivalitäten deutscher Völker sich vermitteln ließen — ein Gebiet, auf welchem deutsche Kunst wachsen und groß werden könnte.

Wenn das Theater mit Ehren die Traditionen früherer Zeiten, welche die Geschichte faktisch an den Namen Weimars knüpft, — und wie ließe sich ein solches Faktum verwischen? — erhalten und fortpflanzen will, so müßte das Repertoire in einer Weise gestaltet werden, daß das Wann und Wie von Aufführungen, wie beispielsweise der der „Euryanthe", welche ein besseres Schicksal verdient als zur Ingredienz eines bunt gemengten Salats verbraucht zu werden, in der Kunstwelt gerechtfertigt erschiene. Nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire streng nach künstlerischen Grundsätzen

zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach noch jetzt nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen.

In Weimar trägt der Hof durch einen reichlichen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung des Theaters bei, der mit Recht ein großes, ja ein unverhältnißmäßiges Opfer genannt werden kann. Dreiviertel der Kosten werden durch ihn gedeckt. Fragt man dieser beträchtlichen Ausgabe gegenüber nach ihrer Verwerthung, nach den von ihr gebrachten und ihr entsprechenden Vortheilen, so überzeugt man sich bald, daß weder die Kunst noch die Oekonomie ihre befriedigende Rechnung dabei finden. Dem Ruhm der Erinnerungen Weimars wird durch keine von den dramatischen Formen hinlänglich Genüge geleistet und die Bühne ächzt unter der Last dieser Verantwortlichkeit. In diesem für alle Betheiligten unbefriedigenden Stand der Dinge und bei den täglich fühlbarer werdenden Schwierigkeiten dieser Lage fühlt man sich unwillkürlich angetrieben nach einem entscheidenden Gegenmittel zu suchen. Je näher man aber diese oft besprochene Frage ins Auge faßt, desto mehr sieht man sich gezwungen, bei den zwei einzigen Auswegen, welche sich darbieten, stehen zu bleiben und endlich den einen oder den anderen der beiden mit Entschiedenheit zu wählen.

Die zwei Auswege heißen — **Hoftheater** oder **Stadttheater.** Entweder: die Aufrechterhaltung eines Hoftheaters, welches vom Standpunkt der Kunst, der vergangenen, der gegenwärtigen und zukünftigen Ehre Weimars, mit den Bedingungen des geduldigen Abwartens, der Pflege, der für jede Ernte unerläßlichen Saat, mit der Aussicht auf Genuß ihrer Vortheile geleitet wird — oder: die Errichtung eines Stadttheaters, welches den Hof von einem Opfer, das sich als unverhältnißmäßig erweist, indem es ihm nicht zufriedenstellende Interessen bringt, befreien würde.

Alle Versuche, die nicht auf dem einen oder dem andern dieser beiden Wege gemacht werden, können nur in einem trost- und rathlosen Umherschwanken innerhalb jenes Systems von Versuchen und Palliativmitteln, in jenem ärmlichen Fristen des Daseins von Tag zu Tag bestehen, welches die Bühne nur in Gefahr bringt zu

schlimmerem als zu einem Stadttheater —: zu einem kleinstädtischen Theater herabzusinken.

Die gewöhnliche Methode der Direktoren der Stadttheater ist bekannt. Der Direktor eines Stadttheaters in Weimar würde, um sein einziges Ziel, den Gewinn, zu erreichen, nichts anderes thun können, als dasselbe was die Direktoren von Städten wie Freiburg, Posen, Chemnitz, Stettin und andere thun, nämlich ein steeple-chase über die Dornhecken aller möglichen Repertoires anstellen. Die Kunst kommt dabei nicht in Betracht; das Theater wird ein Gegenstand der Spekulation, der Verpachtung.

Würde — fragt man sich — in Weimar ein Stadttheater bestehen können? Vielleicht nicht. Wir beeilen uns aber hinzuzufügen, daß es für die Würde und Ehre der Kunst entschieden vortheilhafter wäre das Beispiel Oldenburgs nachzuahmen und eine Bühne gänzlich zu schließen, welche weder dem, was man mit Recht von einem Hoftheater verlangt, entspricht, noch dem gleich kommen kann, was der Direktor eines größeren Stadttheaters leistet. Wir glauben, daß man in dieser Art zu verfahren größere Achtung für die sich an die hiesige Bühne knüpfenden Traditionen erkennen würde als durch ein stumpfes Weitervegetiren in einem Zustande, dessen Mängel durch eben diese Erinnerungen und die daraus entstehenden Ansprüche nur noch fühlbarer werden.

Es wird niemand in den Sinn kommen von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand wird bei einem solchen die feenhaften Balletcorps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es Meyerbeer neuerdings in seinem »Étoile du Nord« angewandt hat; noch wird jemand allen den Aufwand von Scenerie und Maschinerie verlangen, wie er dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten wird. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin und Wien zu finden ist.

Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch zu machen und festzustellen, müßten folgende drei wesentliche Hauptpunkte energisch aufrecht erhalten werden:

1) **Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten,** als sie die Erfahrung zeigt. In Folge dieser Pietät: Aufsuchen aller Varianten, aller neueren und besseren Uebersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind; — kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister; — bei ihrer Wiedergabe nicht jene Nachlässigkeit, als suche man sich eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen, ein Verfahren, welches das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als pflegt, — die Aufführung solcher Werke in einer solchen Reihenfolge, welche das eine durch das andere zur Geltung bringt, so daß das Publikum zu einem innigeren Verständniß, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Komponisten vorgeschwebt, herangebildet wird und gelangen kann; — hauptsächlich aber: keine Reproduktion jener Meisterwerke ohne die hinreichenden Kräfte, ohne eine durchaus befriedigende Besetzung der Partieen, kurz ohne die Möglichkeit sie mit Ehren zu Stande zu bringen . . . . ohne des spöttischen Lächelns derer gewärtig sein zu müssen, welche befriedigenden Aufführungen derselben anderswo beigewohnt haben.

2) **Thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen.** Hieraus die Forderungen: planvolles, unparteiisches Alterniren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurtheil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme einer oder der anderen Schule; — eifriges Bestreben solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudiren verwendet, durch entschiedenes Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisiren, ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als es bei solchen Theatern geschieht, wo man derartige Werke nur montirt, weil sie gerade Mode sind, weil sie „Einnahme machen" und man sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt; — rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa, wenn es allenthalben

seine Carrière schon geendet hat, als alte Neuigkeit aufzutischen; ein derartig banales Verfahren Mumien auszustaffiren kann nur den Erfolg haben, daß es die Bühne, welche sich damit befaßt, nach außen diskreditirt.

3 Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, denen man eine **Zukunft** zutraut und die sich durch bemerkenswerthe Eigenschaften, selbst wenn diese nur theilweise vorhanden sind, auszeichnen, sei der Autor berühmt oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, aus Ost- oder West-Deutschland, gehöre er unserer oder der anderen Hemisphäre an; also: Aufrechthaltung der Initiative gegenüber neuen Werken, sympathisch verständnißwillige Aufnahme junger Talente und zu ihrer kräftigen Ermunterung die Aufführung ihrer Werke unter günstigen Auspicien; — nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten, ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne; — strenges Verpönen und Verbannen aller bloß auf Schaulust berechneten Erscheinungen, vor denen die Kunst erröthen muß; — beharrliches, grundsätzliches Ausschließen aller vulgären Produktionen, durch welche selbst wirklich begabte Künstler nicht verschmähen Beifall zu erpressen und Vortheile zu verfolgen, die unter ihrer Würde sind.

Durch eine gewissenhafte und strenge Erfüllung obiger drei Punkte würde der Kunst der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft Gerechtigkeit und Genüge geschehen.

Wohl wissen wir nur zu gut, daß die sogenannten praktischen Leute uns entgegnen werden: unter solchen Verhältnissen würde die Theaterkasse zu oft im Nachtheil bleiben und Geld ließe sich nur dann gewinnen, wenn man nichts anderes denke und träume als Geld.

Ohne uns in einen Streit darüber einzulassen, ob die wahre Kunst auf deutschem Boden, ja im Herzen Deutschlands wirklich keine Sympathien mehr finden würde — in demselben Weimar, von welchem einst, wie aus einem Brennpunkt, alle die Strahlen ausgingen, welchen Deutschland den Glanz seiner geistigen Kultur

verdankt —, antworten wir ganz einfach: daß man dann immerhin ein Stadttheater, welches die Verpflichtung hat eine Anzahl unterhaltender Vorstellungen wie Mundvorräthe zu liefern, errichten möge. Damit ist alles gesagt. Die Kunst hat dann nichts mehr einzuwenden und keine leeren Erinnerungen weiter heraufzubeschwören.

IV.

Ueber Beethoven's Musik zu „Egmont".

1854[1].

Wenn Zeiten nahen, welche der Kunst eine durchgreifende Umwandlung vorschreiben, ihr den Impuls zu einem großen Fortschritt bringen, sie mit bisher ungeahnter Macht und Gewalt in neue Geleise treiben, so kündet sich ein solcher großer Moment meistens durch vorbedeutende Zeichen an.

Selten aber ahnt die Menschheit den prophetischen Sinn solcher Zeichen in dem Augenblick, in welchem sie sich offenbaren. Sie betrachtet diese vielmehr als einzelstehende Ereignisse, ja oftmals als anormale Erscheinungen, als mehr oder minder anziehende Phänomene. Und erst wenn die Sonne eines solchen neuen Tages schon hoch am Himmel steht, erkennt sie, daß die zerstreuten Strahlen, welche wie ein Morgenroth das Licht verkündeten, alle von einem und demselben Brennpunkt ausgegangen waren.

Solche und ähnliche Gedanken regte in diesen Tagen eine Aufführung von Goethe's „Egmont" mit der Musik von Beethoven in uns an. Im „Egmont" erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethoven's in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so kühn, so bedeutsam war es zu seiner Zeit selbst.

1. Geschrieben nach einer am 22. März von Liszt dirigirten Aufführung an der Hofbühne zu Weimar.

Im alten Griechenland war die Vereinigung von Dichtung und Musik eine so innige, daß Gedicht und Gesang als gleichbedeutend gleich benannt wurden: das Epos war in Gesänge eingetheilt. Eine Art unbestimmten Instinkts, den wir wohl fast bei allen Völkern wahrnehmen, ließ diese gleiche Benennung beinahe überall und immer fortdauern. In Griechenland bestimmte und verlangte die Natur der Sprache und Musik diese Vereinigung. Ganz von selbst löste der Rhythmus von der Sprache sich ab und bildete das wesentliche Element der Musik. Gelehrte Hellenisten versichern, daß wir in den uns erhaltenen Werken eines Aeschylos und Pindar bloß einen Abglanz ihrer ursprünglichen Schönheit besitzen und die Zeit uns nur die Worte derselben überliefert habe. Es sind Werke, die unseren Geist zum Staunen und zur lebhaftesten Bewunderung drängen, doch ohne unser Ohr in demselben Maße entzücken zu können. Ja, es sind uns nicht einmal Fragmente geblieben, aus denen wir auf die Beschaffenheit des musikalischen Theiles dieser Meisterwerke, auf welche die Zeitgenossen so großes Gewicht legten, auch nur zurückschließen könnten. Über die Musik des Alterthums sind wir nur im Stande uns mehr oder minder gelehrte, aber immer trockene Konjekturen zu bilden, während es unzweifelhaft ist, daß der Antheil der musikalischen Kunst an der lebendigen Einwirkung der dichterischen Heroen jener Zeit kein geringer war.

In späterer Zeit verfiel die Musik in eine Art Barbarei, worauf sie Jahrhunderte brauchte, um sich eine neue Form, ein neues Medium zu bilden. In diesem Drang, anfangs ausschließlich dem Kultus geweiht, fand sie erhabene Klänge, welche gleichwohl nur ein Lallen in der von ihr geschaffenen Sprache zu nennen sind. Während des Mittelalters entwickelte sie allmählich ihr Idiom und gewann der Harmonie festen Boden.

Als die Musik nun reich genug in ihrem Material geordnet und hinlänglich organisch entwickelt war, um der Idee zu dienen, blieb ihr Ausdruck anfangs insofern specifisch musikalisch, als man bei Gesängen, welche für die Oper bestimmt waren — ohne von den wunderlichen Dingen zu reden, welche uns die Geschichte von

der Kirchenmusik erzählt —, die einzige Sorge auf die Musik verwandte und sich befriedigt fühlte, wenn ihr Sinn und Charakter nur so ungefähr und ganz allgemein den Worten entsprach. Das Bedürfnis nach wohllautenden Versen erwachte allmählich und nur langsam. Die Vereinigung, welche man hie und da zwischen den äußerlichen Eigenschaften des Rhythmus und dem Wohlklang schöner Gedanken oder anmuthiger Bilder in Versen antrifft, ist mehr als ein glücklicher Fund ihres Komponisten zu betrachten als eine mit Bewußtsein erstrebte Einheit.

Die Musiker waren in ihrem Wissen von unserer modernen Vielseitigkeit weit entfernt und meist unerfahren in Dingen, die außerhalb des Kreises ihrer Kunst lagen. Einerseits waren sie von den Studien, welche die ziemlich chaotische Masse von unentbehrlichen und schwer zu erlernenden Kenntnissen zu ihrer Bewältigung verlangte, ganz in Anspruch genommen, andererseits herrschte bei ihnen ein ausschließliches, leidenschaftliches Gefühl, welches nicht lernte sich anders als durch die Inspirationen ihrer Kunst auszudrücken. Letztere erforderte außerdem noch anstrengende mechanische Übungen, so daß die Musiker gewissermaßen mit ihrem Verstand, mit ihrer Seele und ihrer Zeit sich in das Tonmeer versenken mußten, dessen Stürme und Herrlichkeiten in ihrem Geiste nur Raum für die nöthigsten Angelegenheiten der Wirklichkeit ließen.

In dem Maße aber, als alle jene angehäuften Elemente sich in zusammenhängende Einzeltheile trennten, in verschiedene Zweige sich sonderten, in gewisse Arten und Gattungen, deren Kenntnis für die einen leichter zu erringen, für die anderen entbehrlicher ward, sich theilten, emancipirten sich die Musiker mehr und mehr von der ausschließlichen Herrschaft ihrer Beschäftigung und hörten auf gänzlich von derselben absorbirt zu sein.

Die nicht vorurtheilslose Meinung, daß Menschen von Genie und Talent ihre Befähigung nicht nach verschiedenen Richtungen hin geltend machen können, die sich in dem Sprüchwort: „Schuster bleib' bei deinem Leisten!" ihren populären Ausdruck geschaffen hat, halten wir unsererseits nicht für gänzlich berechtigt. Genie und Talent, so augenscheinlich speciell beide sind, offenbaren sich immer

nur in Köpfen, welche — abgesehen von ihrer Specialität — gut organisirt sind. Selbst wenn sie ihre Fähigkeiten für andere Gegenstände als ihr eigentliches Fach nicht anwendeten und vernachlässigten, so beweisen die Biographien berühmter Männer hinlänglich, daß, wenn nicht Charakterfehler die Eigenschaften des Geistes verdunkelten, gerade den ausgezeichnetsten Fachmenschen niemals die Vielseitigkeit gefehlt hat. Allmählich hörten auch die Musiker auf, ausschließlich in ihrer idealen Welt zu leben. Sie erreichten es auch außerhalb der speciellen Ausübung ihrer Kunst und selbst bei denen, welche dem technischen Verständnis derselben fern standen, für geistbegabte Menschen zu gelten. In unserer Zeit hat man nicht nur gänzlich aufgehört die Musiker für seltene curiose Phänomene zu betrachten, die halb Cherubim halb Esel, den Sterblichen himmlische Gesänge bringen und daneben im gewöhnlichen Leben mit der zweideutigsten Art oder mit der unzweideutigsten Mißachtung behandelt werden zu betrachten; man anerkennt sie jetzt als Menschen, welche gleich den andern Menschenkindern der moralischen Verpflichtung ihren Geist gründlich zu bilden und sich allgemeine und vielseitige Kenntnisse zu erwerben nachkommen, man anerkennt, daß in ihrer Mitte manche sind, welche mit dem Wort eben so gewandt als mit Tönen umzugehen wissen.

Gleichzeitig mit dem seine Bildung ausdehnenden Musiker eignete sich allmählich die Musik alle literarischen Erzeugnisse jeder Form an. Im Theater, im Koncert, in vokalen und instrumentalen Kompositionen bemächtigt sie sich durch Uebertragung, durch Auszüge, durch Mottos, Devisen, Titel, Programme aller Manifestationen der Poesie im Gedicht, im Drama, in der Lyrik, im Roman. Bis in das tiefste Alterthum zurückgehend und nach Stoffen forschend läßt sie sich kaum irgend ein Moment des poetischen Lebens entgehen. Den Völkern des Orients, wie denen des Occidents, ringt sie Vorbilder und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollfluthender magnetischer Strom verbindet Poesie und Musik, diese beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens. Und obwohl die Literatur, wie wir es erfahren mußten, sich noch immer eine gewisse Ueberlegenheit über die Musik und besonders über die

Musiker anmaßt, so sieht sie sich bereits gezwungen klingend an das Wappenschild ihrer alten Privilegien zu schlagen, um sie in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Presse wird immer thätiger und wirbt geschickte Interpreten. Der Journalismus findet eine seiner ergiebigsten Quellen in der musikalischen Polemik und die Repräsentanten verschiedener Parteien, Neuerer und Reaktionäre, schmieden sich wohlgeschweißte, feingearbeitete Waffen.

Dieses unmittelbarste Resultat der plötzlichen Erhöhung des geistigen Niveaus musikalischer Kunst sehen wir jedoch und vor allem darin, daß von nun an Dichtungen, welche kein höheres Ziel verfolgen als Silbenlaute dem Ausdrucke musikalischen Gefühls anzubequemen und der Intonation der Sänger singbaren Text zu liefern, dem bedeutenden Komponisten nicht mehr genügen können und dieser für seine musikalische Konception edlere Stoffe als bisher sucht.

Während sich Schubert's Genius an das Schönste und Beste wandte, was die deutsche Lyrik geschaffen hat, erfaßte Beethoven mit sicherem Griff die Tragödie selbst. Mag der Versuch uns auch unvollkommen erscheinen, so war er dennoch von einer nachhaltigeren Wirkung als alle tastenden Verbesserungen, welche die Operntexte aus ihrer früheren Nichtigkeit erheben sollten. Schubert's Aufgabe ist im einzelnen vollständiger gelöst als die Beethoven's. Nichts desto weniger war es dem Versuche desselben im „Egmont" vorbehalten ein in weite Fernen treffender Pfeil zu sein, dessen Tragweite vielleicht der Genius, der ihn abschnellte, kaum geahnt hat. Wagner läßt sich nicht mehr nur daran genügen Meisterwerke der Poesie theilweise für die Musik zu beanspruchen: er vindicirt unserer Zeit — jedoch mit anderen Formen und anderen Reichthümern — eine Renaissance der griechisch-dramatischen Kunst, eine Wiederherstellung jener unauflöslichen, normalen und beide Theile beglückenden Verbindung von Drama und Musik, welche ein gänzliches unvermeidliches Aufgehen der einen Kunst in die andere war.

Da wir, von „Egmont" sprechend, den Namen Richard Wagner's citirt haben, so sei zugleich daran erinnert, daß Wagner, noch ehe er musikalische Studien gemacht hatte, den

Beruf zum Drama lebhaft in sich fühlte und in mehreren Tragödien, die er schrieb, Shakespeare'schen Gestalten nachrang. Eine Vorstellung des „Egmont" aber war es, die ihn plötzlich die ganze Gewalt und Kraft erkennen lehrte, durch welche die Musik den dramatischen Ausdruck zu erhöhen vermag. Alsbald reifte in ihm der Entschluß sich der Tonkunst zu bemächtigen, um in einem Athemzug sich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Bald ward es ihm klar, wie ungenügend der Antheil ist, welchen Beethoven der Musik am Drama gegeben, und wie sehr es den Zweck verfehlt, das ganze musikalische Interesse in Zwischenakte zusammen zu drängen, denen das durch antimusikalische Interessen abgespannte Publikum nur ein unaufmerksames, zerstrentes Ohr leiht.

„Antimusikalisch" sagten wir in Bezug auf „Egmont", ein Ausdruck, welcher sicherlich dadurch, daß die hervortretendsten Vorzüge des Werkes sich vor allem an die Reflexion wenden, gerechtfertigt erscheint. Die Regentin, Machiavell, Alba, Oranien sind die gewichtigsten Charaktere des Stückes. Die Schönheiten dieser Gestalten jedoch dürften kaum zu denen gehören, welche die Musik vorzugsweise aufsucht, um ihnen durch das ihr eigene Wesen erhöhte Glorie zu geben. Außer den Scenen, in welchen die genannten Charaktere auftreten, sind diejenigen am treffendsten, in welchen der Dichter zur Darstellung bringt, welch eitel vergänglicher Schaum die Popularität, wie viel haltloser sie noch ist als selbst der Strohhalm, nach dem der in den Wellen Versinkende hascht.

Der eigentliche Charakter der Dichtung ist durchaus politischer Natur, wobei wir nicht übersehen, daß die in das Drama eingeflochtene Liebesepisode ihr hauptsächlich die Anziehungskraft verleiht. Sie ist es auch, welche den „Egmont" auf dem Repertoire erhält, was jedoch kein Grund ist sie in den Augen derjenigen als den vorzüglicheren Theil des Stückes gelten zu lassen, welchen das Rührende nicht zu gleicher Zeit ein Beweis für das Vortreffliche ist. Sanct Augustin definirt die Tugend als „Maß und Ordnung in der Liebe". Dürfte man nicht annehmen, daß in Sachen der Kunst die Vollkommenheit als Maß und Ordnung im Schönen zu bezeichnen ist?

Um nun die mannichfaltigen Schönheiten, mit welchen Goethe den politischen Theil seiner Tragödie ausgestattet hat, richtig zu würdigen, muß man die Geschichte und die Personen jener Zeit genügend kennen. Gerade diese Kenntnis aber läßt eine Liebe, wie die zwischen Egmont und Klärchen, als einen unversöhnlichen Anachronismus in dem Leben Egmonts erscheinen. Die herrliche Scene, in welcher das junge Mädchen den schönen Grafen im ganzen Glanze seines Hofkostümes bewundert, rührt uns innig in Walter Scott's Roman, in „Kenilworth", wo die bescheidene Geliebte sich für den einzigen Gegenstand der Neigung des jungen Leicester hält. Die Altersverschiedenheit zwischen Egmont und Leicester jedoch führt einen ähnliche Verschiedenheit des Eindrucks mit sich wie die, welche die beiden Liebesscenen im Roman und in der Tragödie auf den Leser oder Zuschauer ausüben. Egmont, der zur Zeit seiner Liebe und der sein Leben endenden Katastrophe füglich einen Sohn haben konnte, welcher im gleichen Alter stand, wie Leicester in der Periode seines Liebesverhältnisses zu Amy Robsart, wird immer eine peinliche Dissonanz im Geiste des geschichts- und menschenkundigen Zuschauers erregen, welcher sich fragt: wie ist es möglich, daß Egmont, ohne als Familienhaupt auch nur für einen Augenblick der Seinen zu gedenken, so jugendlich leichtsinnig verliebt sein konnte?

Die der Darstellung des Liebesverhältnisses gewidmeten Scenen sind in ihrer Art gewiß eben so vortrefflich als die politischen. Es ist nur die Zusammenstellung beider, welche den nothwendigen geistigen Einklang unangenehm stört. Dabei reißt uns die hingebende Anmuth des geliebten Klärchens hin und, so lange wir ihn in ihrer Nähe erblicken, lieben wir ihn nicht minder als sie. Dieses Interesse verschwindet, wenn wir ihn Alba und Oranien gegenüber erblicken. Die Eigenschaften, die er dort entwickelt, gehören dem Jünglingsalter an. Wenn es betrübend ist eine Frucht, noch ehe sie zur Reife kam, vom Wurm zernagt zu wissen oder einen Jüngling zu sehen, welcher allen Glauben an menschliche Güte und Gerechtigkeit verloren hat: so gewährt ein in vollständig reifem Alter stehender und sich dabei einer unverzeihlichen Naivetät hingebender Mann, welcher seiner eigenen Unklugheit, seinem

chimärischen Vertrauen zum Opfer fällt, ein mindestens eben so peinliches Schauspiel wie jener Jüngling. Egmont, dieser konstitutionelle Heros, welcher die Freiheit in den Zügen seines Klärchens träumt, erscheint uns in seiner arglosen Unerfahrenheit nur zu sehr als ein unreifer Jüngling. Nichts desto weniger fühlt sich das Publikum, welchem vereinzelte Gemüthsbewegungen zum Urtheil genügen, gerade von den Liebesscenen, von der Vision im Kerker angezogen und die Bühnendirektionen geben diese Scenen vollständig, während sie bei ihren Aufführungen meistens mehrere wichtige Scenen des politischen Theils der Tragödie — trotzdem er der bedeutsamste ist — streichen, oft Charaktere, wie Margarethe und Machiavell wie z. B. auf der dresdener Bühne, gänzlich weglassen.

So ließ auch Beethoven, der Strömung der Majorität folgend, die historische Seite des Stückes unbeachtet. Die reine und wahre Leidenschaft, wie sie in Klärchens Herzen glüht und wie sie in den so ganz musikalischen Ausdruck in sich tragenden Liedern des Dichters emporsprosst, elektrisirte ihn ebenso sehr und wie vielleicht vor allem die Hingabe an die Freiheit, welche bei ihm zweifellos mit dem in jener Epoche so sehr geweckten und in seinem Herzen besonders lebendigen Gefühl deutsch-nationaler Unabhängigkeit zusammen traf. Dieses Gefühl erhebt sich besonders in der herrlichen Apotheose am Schluß der Ouvertüre.

Beethoven begann, indem er diese Fragmente komponirte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch ungekannten Waldes, ja er betrat, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst. Die Welt sah ohne besondere Aufmerksamkeit diesem ersten Schritte zu. Die Zeiten aber kamen, in welchen die Kunst diesen Weg wandelte und bald nach ihm diese Bahnen hell gelichtet und geebnet fand.

V.

Ueber Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum".

1854[1]

So unzureichend auch der Antheil erscheint, welchen Beethoven der Musik am Drama gab, als er ihre Accente mit der ganzen Kraft des Ausdrucks den tragischen Situationen des „Egmont" von Goethe hinzufügte, so verband er dennoch seinen Namen unzertrennlich mit diesem Drama, welches wohl kaum irgendwo ohne die schwungvollen Tonglossen zur Aufführung kommt, mit welchen Beethoven es bereichert hat.

Der von ihm gemachte Versuch seine Kunst mit dem Bedeutendsten, was das Drama besaß, zu verschmelzen, statt, wie es bis dahin geschehen, sich mit zerstückten, an verschiedene Personen vertheilten und durch einen Nothbehelf von dramatischer Handlung zusammen gehaltenen lyrischen Ergüssen zu begnügen — der Versuch Melpomenen selbst die Macht der Töne zu verleihen war trotz seiner Befangenheit zu kühn, zu entschieden, als daß schon damals die Kritik sich die Halbheit desselben hätte zum Bewußtsein bringen können. Ehe sie ihr Für und Wider aussprechen konnte, bedurfte es vor allem des Verständnisses und der Besitznahme der Idee und des Faktums seitens der dieser Materie als kompetent nahe stehenden Geister.

1 Geschrieben nach einer am 1. April von Liszt dirigirten Aufführung derselben an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

Ein minder titanischer Genius als Beethoven, aber ein mit äußerst zarter, feinfühlender und vollkommen gebildeter Intelligenz ausgestatteter Komponist, welcher in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und Literatur sehr fördernd eingewirkt hat und beide mit einer Art wohlthätigen Zwanges in die gleiche Strömung leiten half, — Mendelssohn, dessen taktvolle Vorsicht gegenüber der Oper von den zeitgenössischen Musikern so oft als Zaghaftigkeit oder Schwäche ausgelegt worden ist, bewies dennoch, wie sehr er die hohe Bedeutung jenes ersten Schrittes Beethoven's erkannt hatte. Er bewies es nach zwei Seiten hin: einerseits durch sein mit größerem Erfolge gekröntes Betreten des von Beethoven eingeschlagenen Weges und anderseits, indem er dem aufregenden, prickelnden Drängen sich zur Oper zu wenden so lange mit Beharrlichkeit widerstand, bis er in Geibel einen Librettodichter gefunden hatte, mit welchem eine Verbindung zu gemeinsamem dramatischem Schaffen eine Art Sicherheit des künstlerischen Gelingens zu gewähren schien.

Mendelssohn's sinniges Eingehen und Fortschreiten auf dem von Beethoven angebahnten Wege tritt noch aus der Wahl der von ihm mit Musik verbundenen dramatischen Stoffe hervor, welche nur auf Werke fiel, die der musikalischen Bearbeitung im großen Ganzen ein günstigeres Feld darboten als „Egmont". Er erkannte die Bedeutung der Chöre und wies durch seine „Athalia" und „Antigone", sowie durch seinen „Sommernachtstraum" die farblosen Stoffe zurück, welche der Reflexion angehören und überwiegend mit dem Verstand erfaßt sein wollen. Mit seiner Musik gewährt uns der „Sommernachtstraum" die Anschauung eines der kostbarsten, schillerndsten, selten gearbeiteten Kleinodien aus dem Schrein Shakespeare's, dessen Pracht vervielfältigt widerscheint aus allem, was die Musik an zartem Schimmer, an ätherischem Glanz und eigenthümlicher Gluth ausstrahlt.

In seinem Gegenstand vollständiger als Beethoven aufgehend setzte er durch Einführung der Chöre mit einem Sprung über die engen Grenzen hinweg, welche jener seiner musikalischen Bethätigung am Drama gesetzt hatte. So gelang es ihm sich nicht nur

einem schon feststehenden Erfolge anzuschließen, sondern auch Vollkommeneres in dieser Gattung zu leisten und kraft seiner musikalischen Interpretation ein schönes Gedicht zu neuer Anerkennung zu bringen. Der „Sommernachtstraum" giebt uns ein wohl kaum vordem dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich ausschließlich an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern akklimatisirt hat und durch sie mit Nachdruck in das Repertoire der Bühnen eingeführt worden ist. Diese Thatsache erinnert an eine bekannte Anekdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als beide eines Tages zusammen gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe, „wie lästig es doch oft werde von so vielen gekannt zu sein". „„Vielleicht bin ich es, den man grüßt"", erwiderte Beethoven nicht ohne Malice. Auch bei der Aufführung des „Sommernachtstraumes" hören wir Thalia sich über die Last des Dankens für so viele Beifallszeichen beschweren und Euterpe lächelnd antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt".

Man kann den „Sommernachtstraum" nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieses poetische Produkt zu betrachten, wo Shakespeare, von dessen Cyklopen-Händen wir gewohnt sind Granit, Marmor und Thon zu unvergänglich kolossalen Werken verarbeitet zu sehen, sich darin gefällt wunderliche Geflechte aus feinstem Filigran zu winden, feingeschmiedete Goldkunstwerke in den Glanz der kostbarsten pietra dura der Poesie zu stellen und ihr kleine Figuren, deren Hauptreiz in ihrer vollendeten Niedlichkeit liegt, einzuarbeiten. Es giebt uns dieses Stück einen der subtilsten Beweise für die Macht des Genies, aus den verschiedenartigsten Elementen ein harmonisches Ganzes zu bilden; es zeigt uns, wie es die überraschendsten Übereinstimmungen, Ausgleichungen, Verwandtschaften herausfindet, um Substanzen aneinander zu reihen und zu verbinden, welche anfangs spröde sich abzustoßen scheinen und von dem geistigen Auge — ohngefähr wie man von unharmonischer Zusammenstellung von Farben zu sagen pflegt — als „schreiend" empfunden werden.

Betrachten wir zuerst die als gerechtfertigt und nothwendig erscheinende Vereinigung dreier gänzlich verschiedener Handlungen, so werden uns sogleich drei schwierig zu verbindende Elemente entgegen treten: das Sentimentale, das Phantastische, das Komische — drei sehr ungleiche Zeiten der Gesellschaft: Alterthum, Mittelalter, moderne Zeit — drei sehr ungleiche Ausdrucksweisen des Schönen: Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Alle diese bunten Fäden sind so sinnreich verkettet, daß es unmöglich sein würde einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entstellen.

Das Gefühl bildet in demjenigen Theil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit treffend künstlerischer Absicht zurück in das Alterthum verlegt ist; denn das Gebahren des Herzens, wie es bei diesen Liebenden sich zeigt, ist der menschlichen Natur so innerlich eigen, daß es unabhängig von Zeit, Ort und Sitten auftritt. So wie hier glüht die Liebe junger Herzen unter allen Zonen, so entkeimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit und Hingebung, Verschämtsein und Verzagen, Zorn und Eifersucht aus dem weiblichen Herzen, so wie hier florirt unter allen wechselnden Formen menschlicher Gesellschaft väterlicher Egoismus neben Härte, Habsucht und Ehrgeiz.

Das Phantastische entwickelt sich in dem ihm am besten zusagenden Medium: in dem Wunderreich, dessen Idee im Mittelalter aus einer unwillkürlichen und unerwarteten Vermischung christlicher Anschauung mit nordisch-mythischer Erinnerung sich gebildet hat. Das „Häßliche", welches in griechischer Poesie und Kunst nur als eine Vereinigung von nicht sowohl aus heimischem Boden als aus der Fremde entstammten Symbolen erscheint, nimmt im Reiche des Phantastischen eine unbestrittene Stelle ein. Die „Laune" läßt es ohne Bedenken zu, denn sie gefällt sich in Kontrasten, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenstände verwandelt, in die sie sich nicht ihrer Eigenschaften wegen vernarrt, sondern aus Hang zu abwechselndem und mannichfachem Genuß zu Absonderlichkeiten, wie sie nach einander durch Liebesverdruß, Unbeständigkeit oder Neugier erzeugt werden.

Das Komische ist dem wirklichen Leben der Gegenwart entnommen. Diese Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm-egoistisch wie sie sind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdiensten, die niemand anerkennt als sie selbst, kommen und gehen überall und zu allen Zeiten und geben den unverwüstlichen Stoff zum Komischen. Da sie individuell gänzlichem Vergessen dedicirt sind, so ist es nothwendig sie mit dem Firnis gegenwärtiger Zustände zu überstreichen. Das „Alberne" bedarf, um hervorzutreten, nur der oberflächlichsten Formen der Gesellschaft — Formen, die jedoch noch gegenwärtig sein müssen, wenn jenes dem Lachreiz dienen soll.

Wer früher daran gedacht hätte drei von einander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einer so durchaus verschiedenen Gattung und so weit auseinander liegenden Epochen entlehnt ist, würde scheinbar der Kunst ein unmögliches Problem zu lösen zugemuthet haben. Könige und Handwerker zusammen zu bringen, die Herzenserlebnisse von zwei jungen, harmlosen Liebespaaren dem Zwist zweier leichter, flatterhafter, eigensinniger Genien beizugesellen, germanische Elfenwirthschaft mit antikem Heldenpathos in einem Kessel zu sieden, würde vor der gelungenen Ausführung dieses genialen Kunststücks als eine Personificirung des Absurden erschienen sein. Aber das Genie weiß in einer glücklichen Verbindung von Kühnheit und Maß — einer Verbindung, die ihm selbst da selten fehlt, wo die Menge seinen raschen Aufflug für tollkühn hält — auch abgerissene Theile weit auseinander liegender Gesammtheiten, und Tonreihen aus den entferntesten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohlthuende Harmonien zu verschmelzen.

Schon Shakespeare weiß durch reizend phantastische Bande, durch die feinste Schattirung der Farben, durch jenes unmerkliche Mischen von rosigen, ätherblauen und violetten Tinten, durch meisterhaft angelegte Übergänge und geisterauickende Assonanzen die beiden entgegen gesetzten Pole Alterthum und Mittelalter zu verbinden, indem er die ihnen geläufigsten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe beide in ihren entschiedensten Gegensätzen, in ihrer vollständig entfalteten Pracht, in ihrer Größe zusammen-

führt. Doch wie wäre es möglich die kühne Konception dieser Idee, sowie ihre glückliche Ausführung durch den brittischen Poeten, den man sich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte spähenden Janushaupte vorstellen möchte, zu bewundern, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, dessen man sich auf deutschen Bühnen, wo man die antiken Personen dieses Stückes in mittelalterliche Kostüme vermummt, schuldig macht! Auf welche Weise man auch das Stück zu Shakespeare's Zeiten auf die Bühne gebracht haben mag: mit den Erfordernissen, Gewohnheiten und Hülfsmitteln, welche inzwischen der scenischen Kunst erwachsen sind, dürfen wir uns nicht an den Buchstaben der Tradition halten. Wir müssen ihren Geist erfassen. Welche Ursachen auch diesen Gebrauch eingeführt haben mögen: könnte Shakespeare heute wieder unter uns wandeln, so würde er sicherlich auf das energischste die Aufrechterhaltung des materiellen sichtbaren Ausdruckes der Idee verlangen, welche ihm vorschwebte, als er die Hauptintrigue seines Stückes in das griechische Alterthum verlegte.

Das Genie thut nichts ohne Grund.

Wäre dieser auch verborgen, hüllte es auch seine Gedanken in räthselhafte, schwer zu entziffernde Formeln, so dürfen wir trotzdem kein Jota an diesen Formeln ändern.

Je ungebräuchlicher sie sind, je dunkler ihr Sinn ist, um so weniger dürfen wir wagen irgend etwas wegzunehmen oder hinzuzufügen. So, wie sie sind haben wir sie unverletzt späteren Zeiten zu überliefern. Ihnen ist es vielleicht vorbehalten dem Dasein solcher Sphinxe ein Ende zu bereiten. Goethe sagt, daß er in sein erhabenstes Werk, in den „Faust", viel hineingeheimnist habe. Jeder Künstler, jeder Poet haucht seinem Werke den Duft eines unausgesprochenen Gedankens ein, welcher von dem Gefühl früher erfaßt wird, als der Verstand ihn definiren kann.

Hüte man sich darum mit tappischem Finger auch nur ein Atom des Farbenstaubes zu zerstören, welcher mit zu dem Ganzen einer geistigen Blüthe gehört.

Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theseus, Hippolyta gewählt, die er doch so leicht mit anderen hätte vertau-

schen können? Sicherlich nicht ohne Grund. Man macht diese Namen aber zu abgebrochenen Dissonanzen, wenn man sie ihrer Attribute entkleidet. Ihre Kostüme und die Architekturen dürfen in Folge dessen nicht anders als im griechischen Stil hergestellt werden. Eben so sind für die Elfen nur Phantasiekleidungen passend, welche so viel als möglich Pflanzengestaltungen und dem Kostüme derjenigen Zeit, deren Ideen ihnen Leben gaben, anzupassen sind; ebenso ist drittens das Kostüme der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Uebereinstimmung zu bringen, da der Dichter schon durch ihre Namen andeutet, daß sie der Gegenwart, ihrem Jetzt und Später, angehören sollen.

Die Nuancen der verschiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervorheben in der Darstellung vernachlässigen dürfte. Auch wäre es unrichtig annehmen zu wollen, daß die Namen Theseus und Hippolyta nur als Anklänge an die mythologischen Gewohnheiten der italienischen Poesie zu betrachten seien; denn Shakespeare hat sie nirgends von dem Gebiet der gesunden Vernunft Besitz nehmen lassen, wie es hier hätte geschehen können, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatisches Band um alle diese Verschiedenheiten geschlungen und nicht die poetische Phantasie — diese geheime Ordnerin des scheinbar Verwirrten — alles in ein und denselben magischen Schleier gehüllt hätte.

Wenige Organisationen sind derartig begabt, um das Schöne in seinen drei hauptsächlichsten Manifestationen zu empfinden und, wir möchten sagen, auszudrücken: in Gefühl und Leidenschaft, wie unser Herz sie empfindet; in Poesie und symbolischem Mythus, wie unser Geist sie erfaßt; in Typen und Bildern der edelsten und besten Triebe des Menschen, wie sie durch die Kunst dargestellt und verkörpert werden — mit anderen Worten: das zu lieben, was über das gewöhnliche Gute hinausgeht, Poesie zu verstehen und Kunst zu schaffen.

Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Wenige Formen der Kunst sind fähig Gefühle und Leidenschaften, wie sie im realen Dasein zum Ausdruck kommen, zu schildern und ihre Darstellung einestheils in Gestalten, wie die rege Phantasie des Volkes sie ihnen

leiht, zu geben und anderentheils mit dem Verfahren zu verbinden, welches die Kunst anwendet, um sie den ihr eigenen Formen anzueignen. Shakespeare hat alle diese Einzelheiten vereinigt, deren innige Verwandtschaft sich unter einer scheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl und besonders die Liebe in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geschildert und in den Geschicken seiner Hauptpersonen den Einfluß jener geheimnisvollen, überirdischen Wesen, mit welchen die Einbildung der Menschen sich stets beschäftigt hat, sichtbar werden lassen und alle Konturen auf das zarteste gemischt, ja mit dem leichtesten, duftigsten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle diese Bilder stellt er mit ebenso natürlicher als überraschender Nonchalance die Darstellung des unbeholfenen Treibens, der rohen und ungehobelten Anfänge, aus denen die Kunst sich losringt.

Obwohl es hier nur auf die dramatische Kunst abgesehen ist, so können doch sämmtliche Künstler ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten heraus finden, auf welche das Reproduciren, wie das Schaffen eines jeden Kunstwerkes stößt. Ueberall muß die Poesie, der Gedanke mit dem Handwerk, mit den Handlangern, welche sie verkörpern sollen sowie mit den diesen von ihrer untergeordneten Natur in den Weg gelegten Hindernissen kämpfen, um sich so mit Mühseligkeiten — deren Vielseitigkeit nur sie allein kennen — die Werkzeuge zu bilden, welche sie bedürfen.

Mendelssohn hat mit sicherem Takt die Stellen des Werkes herausgefunden, durch welche die Musik mit kräftigender und verfeinernder Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ seine Kunst den richtigst gemessenen Antheil am Stücke nehmen. Seine Ouvertüre schwingt sich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaß und Wohlklang im organischen Verschmelzen heterogener Elemente, sowie durch Anmuth und Frische vollständig auf die Höhe der Dichtung. Man gedenke nur der Akkorde der Bläser am Anfang und am Schluß! Gleichen sie nicht leise sinkenden und wieder sich hebenden Augenlidern, zwischen deren Sinken und Heben eine anmuthige Traumwelt der lieblichsten Kontraste gestellt ist? In diesen Kontrasten begegnen sich die von uns oben be-

zeichneten Elemente des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen, jedes einzelne meisterhaft charakterisirt und doch untereinander von zarten Schönheitslinien umschlungen.'

Mendelssohn's Talent schmiegte sich vollkommen der heiteren, schalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmosphäre an, in welcher sich diese überaus sinnreiche Komposition Shakespeare's bewegt. Es lag ganz in ihm diese zauberischen Elfen zu schildern und in ihren kosenden, zwitschernden Gesang das Hineinbrüllen des Esels vernehmen zu lassen, ohne daß wir anders dabei verstimmt würden, als wenn in seinen geistigen Kreisen ein zweibeiniger Esel hie und da auch seine Stimme erhebt. Kein Musiker war so wie er dazu befähigt die zärtliche, aber in einer gewissen Aeußerlichkeit befangene Sentimentalität dieser Liebenden der Musik zu übertragen, wie er es im dritten Zwischenakt, in einer Art schön instrumentirten Liedes ohne Worte, gethan hat; keiner konnte wie er den Regenbogenduft, den Perlmutterschimmer dieser kleinen Kobolde schildern, die glänzende Emphase eines hochzeitlichen Hoffestes wiedergeben.

Die dichterische Wahl, die er traf, ist für ihn eben so charakteristisch als die Beethoven's für diesen und später die Schumann's für Schumann. Der verschlossen trübliche, düstere Hang des letzteren warf sich auf ein Sujet voll unruhigen Verzagens, voll räthselhafter Schwermuth, voll erhabenen Erbangens neben übermenschlicher Ruhmbeit. — Im „Manfred" erscheint auch eine Fee. Doch sie ist kein in ihrem Schmollen, in ihrem Eigensinn reizendes Weib, welches eben so unüberlegt sich rächt, als es inkonsequent treulos ist — es ist eine Seele, eine durchsichtig schimmernde Seele, welche geweihte Grazie athmet und poetische Pfeile ausstrahlt.

Seinerseits hat auch Weber in der „Preciosa" eine jener Prokurations-Vermählungen zwischen Musik und Drama versucht, in welcher Mann und Frau sich begegnen, ohne noch körperlich und geistig Eins zu werden. Aber bei aller Intelligenz, die er — einer der ersten Komponisten — auch literarisch bethätigte, betrog er sich auch diesmal, wie bei der „Euryanthe", in der Wahl seines Stoffes. Der Text zu „Preciosa" ist eine anmuthige Skizze, die

aber, wie gewisse liebliche Wasserblümchen, den Tag nicht überlebt, welchem sie das Dasein verdankt. Wäre die reizende Musik, welche er dieser schwächlichen Grundlage eingewebt hat, auf eine festere Gestaltung basirt, hätte er eine Zeichnung aus Goethe's, Shakespeare's oder Byron's Händen mit dem Kolorit seiner Tonweisen beseelt, so würde sich „Preciosa" in der That den immer größere Bedeutung gewinnenden Versuchen anreihen dürfen, welche hervorragende Musik und hervorragende Dichtung zu vereinigen streben.

Es darf uns nicht beirren, aber wir müssen als von einem bemerkenswerthen Faktum Notiz davon nehmen, daß die Größen der deutschen Literatur die wachsende Bedeutsamkeit dieser Bestrebungen nicht allein verkennen, sondern sich sogar abhold und tadelnd ihnen gegenüber verhalten. So spricht Gervinus, dessen Forschungen auf historischem Gebiet der deutsche Geist mit Recht seinen glänzendsten Trophäen einreiht, dessen einseitige und vorurtheilsvolle Ansichten über Musik aber schon manchmal unserer Bewunderung für ihn hemmend in den Weg getreten sind, eine sehr geringschätzende Meinung über Mendelssohn's Antheil am „Sommernachtstraum" aus.

„. . . Mit diesem Mißgriff", sagt er[1], „war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantastisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Komposition kreuzen? wie eine so leichte Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt?"

Mendelssohn's Werk verdient den Beifall, welcher ihm überall zu Theil wird. Er mag als ein schlagender Gegenbeweis gegen den etwas hofmeisterlich ausgesprochenen Tadel des anerkannten Historikers dienen, und man kann überdies hinzufügen,

1 Gervinus über Shakespeare. I. Bd

daß ohne die Musik Mendelssohn's eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeare's Scepter umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

VI.

Scribe's und Meyerbeer's „Robert der Teufel".

1854[1].

Gluck hatte die Mehrzahl seiner Opern komponirt, ehe er mit seinen letzten großen Werken durch Einführung eines neuen, des deklamatorischen Stils Epoche machte und sich den Namen der Unsterblichkeit errang. „Robert" ist eben so wenig Meyerbeer's erstes Werk. Er hatte vorher eine Reihe Opern geschrieben, welche — obgleich zu ihrer Zeit ehrend anerkannt, insbesondere „Marguerite d'Anjou" und „Il Crociato" — durch den Erfolg des „Robert" in Schatten gestellt worden sind.

Das Genie besteht, ehe es noch Proben seines Vorhandenseins gegeben, virtuell in dem, was ihm die Natur verliehen hat. Zu seiner vollständigen Kundgebung jedoch bedarf es einer Form, die seinem besonderen Charakter adäquat ist. Die Erfahrung beweist, daß es diese Form, welche seinen ihm selbst verborgenen und manchmal von ihm lange verkannten Neigungen gänzlich entsprechen muß, wenn es zum definitiven Ausdruck der ganzen Fülle und Freiheit seiner Kraft gelangen soll, nicht immer sogleich findet. Meyerbeer suchte sie vergebens in der bisherigen Art und Weise der italienischen Oper, in welcher er seine ersten Werke geschrieben hatte. Diese Gattung hatte durch Rossini, il maestro di color che sanno, ihren Kulminationspunkt erreicht und Bellini und Doni-

1 Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung des „Robert" am 30. April an der Hofbühne zu Weimar. T. H.

zetti konnten als Epigonen und beliebte Vertreter der rein sinnlichen Melodie nur noch einen Platz zweiten Ranges finden, während Meyerbeer mit Fug und Recht den Anspruch in den Vordergrund zu treten geltend machen durfte. Nachdem dieser schließlich durch mehrere Versuche die Erfolglosigkeit seines Strebens einsah, wählte er ein anderes Terrain und führte durch seine Verbindung mit dem Dichter, dessen specifische Begabung mit seinem Talent am vollkommensten übereinstimmte, eine glänzende Periode der Oper herbei.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier anders als nur in sehr gedrängter Kürze einige der Thatsachen andeuten, welche einestheils zur näheren Bezeichnung dieser Entwickelungsphase, anderentheils zur Erklärung des Einflusses, welchen die Association dieser beiden Talente ausgeübt hat, der Ursachen, welche ihr Erscheinen bedingten, der Folgen, welche sie mit sich führten, citirt werden müssen. In den uns eng gezogenen Grenzen können wir nur bei Namen verweilen, welche in der von uns ausschließlich berührten Materie maßgebend sind. Die Sachverständigen werden dann leicht herausfinden, welcher Platz den Zwitterautoren und den Zwitterwerken einzuräumen sein wird, sowie welche Autoren und Werke dazu bestimmt sind den nothwendigen Übergang von einer Epoche oder Schule zur anderen zu bilden, indem sie ihrer besonderen Eingebung folgend in ungleichen Verhältnissen die Farben der im Entschwinden begriffenen Periode mit den Nuancen der kommenden mischen, bis diese letzteren endlich immer mehr hervor treten und erkennbar werden.

Unter allen denen, welche im vorigen Jahrhundert Operntexte reimten, befand sich nur einer, der durch Werth und Anzahl seiner Produktionen sich den Namen einer poetischen Celebrität erwarb und dem wir auch jetzt noch, trotzdem unser heutiger Geschmack andere dichterische Eigenschaften bewundert, als diejenigen, welche ihn zu seiner Zeit auszeichneten, unsere Anerkennung nicht vorenthalten können: Metastasio. Begabt mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affekte, ohne Rivalen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse suchte er in seinen scenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner eigenen Natur

sympathischen Eindrücke in einer Sprache voll edler Grazie und einem der Melodie so innig verwandten Wohlklang in den Mund zu legen, daß sie die letztere wie mit verliebten Seufzern hervorlockt.

Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten musikalischen Typus wir Hasse annehmen können, welcher, ohne der fruchtbarste musikalische Autor seiner Zeit zu sein — denn es gab deren, welche die Zahl ihrer Opern auf hundert brachten —, doch auch mehr als fünfzig Opern komponirt hat, was nicht sehr überraschen kann, wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit jeder Komponist — und namentlich Hasse — es für ganz natürlich hielt mehrere Opern zu demselben Text zu komponiren und umgekehrt für verschiedene Texte dieselbe Musik zu gebrauchen.

Wir citiren diesen Umstand absichtlich als einen schlagenden Beweis für die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher man damals bezüglich der Effekte gegenüber den verschiedenen Situationen verfuhr. Diese lassen sich nicht von einer auf die andere übertragen. Dieselben Gefühle dagegen können auf hunderterlei Weise poetisch und musikalisch ausgedrückt und die Melodie zu Worten oder umgekehrt Worte zu einer Melodie leicht verändert werden: wenn beide nur in dem allgemeinen Charakter der Freude, des Kummers, der Liebe gehalten sind und man von Deklamation und Prosodie — dem einzigen unauflöslichen Band zwischen Wort und musikalischem Ausdruck — absieht. Folglich kann man mit Recht sagen, daß zur Zeit dieser ersten Epoche der Oper das Gefühl ausschließlich dominirt hat. Eine Untersuchung, in wiefern einzelne von einander abweichende Librettos sich dem exclusiven Gebiet der Empfindsamkeit und Sentimentalität entzogen, würde kaum die Mühe einer solchen lohnen. Dabei läßt sich nicht bestreiten, daß Metastasio als das hervorragendste Produkt der Periode zu bezeichnen ist, in welcher man in voller Zufriedenheit lebte, wenn der der Musik zum Vorwand dienende Text nur einigermaßen eine motivirte Zusammenstellung mehrerer Personen mit verschiedenen Stimmregistern bewerkstelligte, welche durch eine Art üppigen, auf leichte, sinnlich rhythmisirte und gereimte Verse basirten Gezwitschers entzückten und bezauberten.

Beim Beginn dieses Jahrhunderts war die Gesellschaft, deren Lieblingsdichter Metastasio, deren Lieblingskomponist Hasse gewesen, bereits verschwunden. Ihre gänzliche Umwandlung führte ein anderes Kunstbedürfnis herbei. Schon Mozart's „Don Juan" und „Zauberflöte" künden neue Elemente an. Tragische Schrecken wechseln mit komischen Scenen — unverkennbar, um die Einförmigkeit des sentimentalen damals von der Opera seria unzertrennlichen Schwulstes und Bombastes zu vermeiden. Als das Signal zu Kontrasten einmal gegeben war, suchte man mehr und mehr alles hervor, was den Operntexten als Relief dienen und ihnen eine Art haut goût beimischen konnte. Zu Gunsten einer Opera mezzo carattere hob man gänzlich die Verschiedenheit auf, welche zwischen der Opera seria und Opera buffa geherrscht hatte. Nichts desto weniger wußte man — wenn auch nur fast auf das Gerathewohl hin — Sujets zu wählen, welche sich vergrößern, variiren, ausschmücken und mit allen Möglichkeiten versehen ließen, ohne auch den Erfolg mit Gewißheit vorauszusehen; denn die Mittel der Wirkung waren noch nicht erkannt und ihre Anwendung darum eine unsichere. Nachdem die Operntexte das Alterthum erschöpft hatten, beuteten sie das Mittelalter, den Roman, dann die poetischen Erzählungen der modernen Geschichte bis auf die Anekdote aus. Wie aber alle Uebergangswerke, die sich von den alten Formen entfernen und doch noch nicht den Stempel des Neuen völlig zur Ausprägung bringen, verfolgen auch sie kein System.

Als Scribe den „Robert" für Meyerbeer schrieb, ließ sich sogleich erkennen, daß in der Konception von Opernsujets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte, daß von diesem Moment an das Schaffen bedeutender Werke nach alter Methode — und zwar noch zu Lebzeiten Rossini's, des größten unter denen, welche diese Methode verherrlicht hatten — eine Unmöglichkeit sei. Rossini, dieser blitzende, ungezwungene, launenhafte, träge, ironische, sarkastische, scharfblickende Geist, zog sich zurück, ohne auch nur versuchsweise gegen die aufgetauchte neue Macht angekämpft zu haben. Dem Erfolg der „Stummen" von Auber war er die Antwort nicht schuldig geblieben: er schuf seinen „Wilhelm Tell". Aber nach

dem Erfolg des „Robert" verließ er Paris — er, das unsterbliche Haupt einer Schule, die, wie sein schnelles Auge nicht übersehen konnte, hier einen Schlag empfangen hatte, der früher oder später tödtlich werden mußte. So wenig er daran gewöhnt war — er, der bis dahin nur frei wie die Vögel des Himmels seiner Inspiration folgte —, hatte er sich doch nicht gesträubt mit ernster und gewissenhafter Aufmerksamkeit der Komposition einer großen Oper sich hinzugeben. Aber seiner leichten Muse, die ihm so sehr bonne fille gewesen, die Erfordernisse abzuzwingen, welche die neue Schule dem Publikum beibrachte, — das konnte er nicht über sich bringen. Er, der Künstler von Gottes Gnaden, sorglos um die Kunst wie um den Ruhm, dachte auch nicht im mindesten daran sich das Gehirn abzumartern, um alle Subtilitäten, deren ein gegebenes Süjet fähig sein könnte, herauszuklügeln, um ihm alle Entwickelungen, alles tragische Stöhnen und plötzliche Lachen gleichsam abzufoltern, es hundertmal neu zu kneten und zu walken, bis er ihm einen neuen überraschenden, unerwarteten, sinnreichen oder bizarren Zug abgewonnen.

Alles, was keinen prägnanten dramatischen Moment hervorrufen konnte: der sinnliche Reiz oder der im Einzelnen gelungene Gefühlsausdruck in Arien, Duetten oder Finales hörte auf die Hauptgrundlage einer Oper zu bilden. Man verlangte Situationen.

Dieses Element des dramatischen Interesses war nicht gänzlich unbekannt; instinktiv hatte man schon danach gestrebt. Die Inauguration einer neuen Opernperiode durch Scribe's „Robert" und Meyerbeer's musikalische Konception desselben brachte nicht etwas Unerhörtes, Beispielloses. In der Kunst so wenig, wie in der Natur steht jemals eine Gattung vereinzelt da: sie ist durch Kettenglieder und vermittelnde Abstufungen mit den an Form und Wesen gänzlich verschiedenen und entgegengesetzten Gattungen verbunden. Die Libretto-Dichter waren wohl auch früher auf Situationen und bebende Aeußerlichkeiten bedacht gewesen. Der Höllenrachen und der ganze Verlauf des „Don Juan", die in die Luft gesprengte Flotte im „Cortez", der Amboß- und Hammer-Chor

aus „Alcidor“, der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der „Stummen“, der Volksaufstand und die glühenden Alpen in „Wilhelm Tell“, die Schrecken der Wolfsschlucht im „Freischütz“, der mondsüchtig blutdürstige „Vampyr“ — sie alle steuerten nach diesem Ziele hin.

Scribe aber, in konsequenter Weise und mit größter Entschiedenheit das als Hauptsache geltend machend, was bisher immer nur als Nebensache betrachtet worden war, übertraf alles Dagewesene. Vom Erfolg des „Robert“ an beschäftigte man sich im Bewußtsein eines neu ermittelten Verfahrens mit der ausschließlichen Anwendung desselben, wobei Scribe zur Spitze des Klettermastes des Erfolgs gelangte. Er überbot alle Versuche, alles Umhertappen seiner Vorgänger und pflanzte der Oper ein neues, reicheres, mannichfaltigeres Motiv des Interesses als das ein, welches so lange ihren Hauptreiz, ihre Quintessenz gebildet hatte. Die Pracht der Dekoration, der Luxus der scenischen Einrichtung, die außerordentlichen Ballete, die feenhaften Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten hörten auf wie bisher die von den verschiedenen Theaterkräften verschieden bewilligten „Zugaben“ zu sein: sie wurden integrirender Bestandtheil, organisches Glied eines jeden Werkes und dienten dazu, das Interesse, die Wichtigkeit, die materielle Wirkung der Situation zu erhöhen.

Hiemit wuchs die Nothwendigkeit unerhörte Hilfsmittel in Orchester und Chören dieser Werke, ihre mannichfaltigsten Kombinationen, ihre gesteigertsten Effekte zu entfalten, wenn anders sie nicht durch den überwiegenden Reiz, welchen die Entfaltung scenischen Reichthums auf das große Publikum ausübe mußte, vernichtet oder zum zweiten Rang degradirt werden sollten. Von jetzt an mußte jede Oper irgend ein großartiges Spektakel in dem gespanntesten oder pikantesten Moment als eine Art Pointe der Situation enthalten. Auf die Phantomentänze im „Robert“ folgte das Pferdegewimmel der „Jüdin“, badende Nymphen wurden durch eine elektrische Sonne nicht bestrahlt, sondern in Schatten gestellt. Seitdem scheinen die fabulösen Wunder des ewigen Juden und die wunderbaren Fabeln des verlorenen Sohnes

die Phantasie der Dekorateure fast erschöpft zu haben. Als Mensch von Talent hielt sich Scribe nicht bei halben Mitteln auf. Er ergriff die Situation, wo er ihrer habhaft werden konnte, und gewann die Partie, weil er — selbst vor dem Absurden nicht zurückschreckte. Sein Name wird von dem, was wir „zweite Periode der Oper" nennen, unzertrennlich sein. Anscheinend vielleicht weniger fruchtbar als die erste, deren poetischen Repräsentanten wir in Metastasio erblickt haben, steht sie thatsächlich durch den inneren Werth ihrer Leistungen bei weitem höher und ist wichtiger als diese.

Die Dichtungen Metastasio's fallen in eine Zeit, in welcher die Sitten der sie bewundernden Höfe ebenso verweichlicht wie fade waren. Obwohl nicht ohne einen gewissen poetischen Firnis, bewegen sie sich in einer gekünstelten Region, der schon Tasso's „Amint" gleichsam den Reigen eröffnend beizuzählen ist. Liebesgluth, die sich hinter affektirter Naivität verbirgt — gezwungene Einfachheit — Ziererei der Unschuld — kurzathmige, leicht aufschäumende Leidenschaft — Reinheit, die mit dem Raffinement der Entartung versetzt ist: das waren ihre charakteristischen Eigenschaften.

Scribe gehört im Gegensatz zu Metastasio einer Epoche an, in welcher die Uebertreibung zur Tagesordnung der Literatur gehört hat. Die Romantik stand in voller Blüthe, ihrem Kulminationspunkt entgegen eilend. Der Einfluß, den in jener Epoche Byron und Hoffmann auf den größten Theil der poetischen Produkte der französischen Literatur ausübten, ist unverkennbar. Schreckhafte Gespenster, gräulicher Spuk waren en vogue. Das Excentrische wurde von Dichtern gesucht, vom Publikum mit Heißhunger verschlungen. Die extremsten Gegensätze reichten kaum hin, um das schauerverwöhnte Volk der Leser und Zuschauer gruseln zu machen. Victor Hugo schuf keusche Kourtisanen, hingebende Mütter und Giftmischerinnen in ein und derselben Person. Rodier paradirte mit seinem „Sbogar"; die schönen comtesses und duchesses schwärmten für den Helden in Eugen Sues „Salamander", keine von ihnen würde der Dorval in Dumas' „Antony" ihren Beifall verweigert haben. Man wollte Uebertreibung um jeden Preis. Haß und Liebe, schaudererregende Gefahr und namenloses Glück, Licht

und Schatten stellte man in schreienden Kontrasten dicht neben einander. Ja, um diesen Ansprüchen, dieser athemlosen Hast genug zu thun, um dem gewöhnlich im Schicksal zweier Liebenden koncentrirten Interesse eine gewürztere Nahrung zu geben, machte Scribe ohne viel Federlesens den Satan selbst zum zärtlichen Vater. — Die Zeiten ändern sich. Heute würde es schwer halten einen solchen sentimentalen Teufel dem Publikum vorstellen zu dürfen. Damals aber, als „Robert" erschien, brachte ihm gerade diese Extravaganz sein Glück.

Die Kunst ist nicht absolut.

Besonders in der Musik, die man so oft mit der Architektur vergleicht, kann man bei Beurtheilung ihrer Werke so wenig wie bei dieser Kunst von dem Stil abstrahiren, welchem sie angehören. Es wäre weder gerecht, noch würde es Kenntnis und wirkliche Einsicht beweisen, wenn man ein musikalisches Kunstwerk ohne Berücksichtigung der Zeit und ihrer Ausdrucksmittel — ihres Mediums — innerhalb welchen der Komponist es schuf, beurtheilen wollte. Sind doch die Beurtheilenden eben so wenig gänzlich frei von der Zeit und ihren Ausdrucksweisen, ihrem Medium, in welchen sie sich so eben befinden.

Nun läßt aber jede Zeit und jede Ausdrucksart ein Ideal entstehen, welches von den größten ihr angehörenden Künstlern erstrebt, gesucht und jedesmal für das Vollkommenste gehalten wird. Wohl nie wird ein solches Ideal eines poetischen Funkens ermangeln. Dem Talent, dem Genie ist es vorbehalten und verliehen denselben zur Flamme zu entfachen. Wenn von irgend einer Form der Zauber, den sie ausgeübt, entflohen, so haben sicherlich die sie vertretenden Werke eben so oft unter plötzlich eintretender Mißgunst zu leiden, als früher ihre Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack ihnen zum Vortheil gereicht hatte. Doch welcher Form sie auch angehören mögen: sie überleben diese Form, sobald nur ein Funken des ewigen Feuers der Kunst in ihnen geglüht hat, — dieses Feuers, welches der Menschheit eines der unbestrittensten Anrechte auf ihre eigene Hochachtung giebt. Aber man muß, wie gesagt, sich in Gedanken die Zeiten und das Medium solcher Werke vergegenwärtigen,

um ihre Tragweite richtig erfassen, die Entstehung jener Form aus denselben begreifen, um erforschen zu können, ob sie nicht gegen frühere Formen ein Fortschritt war und wie die Abstufungen, durch welche diese Form allmählich herbeigeführt wurde, innerlich zusammenhängen.

Als Metastasio und Hasse jener ersten Form der Oper den Glanz ihres Talentes verliehen, war dieselbe noch weit davon entfernt die Höhe ihrer Entwickelung erreicht zu haben und war noch in Rossini ihres größten Genius gewärtig. Mit bisher unerhörtem Erfolg schloß dieser die Epoche ab, in welcher Melodie und Gefühl die Oper ausschließlich beherrscht und sich unangetastet so lange in Italien erhalten hatten. Die Ansprüche der Zeit Rossini's waren noch nicht so hoch gestiegen, um von ihm zu verlangen seinen Ruhm mit dem eines berühmten Dichters zu vereinigen. Im Gegentheil. Er durfte gegen vierzig dramatische Werke schaffen, ohne daß die Nachwelt sich verpflichtet fühlt auch nur einen einzigen seiner Librettodichter in Erinnerung zu behalten. In seinem „Wilhelm Tell" lehnt er sich allerdings an Jouy's Namen, wobei aber zu bemerken ist, daß dies seine letzte und einzige Komposition war, in welcher er den neuen Zeiten und ihren Ansprüchen huldigte.

Der Erfolg des „Robert" bezeichnet historisch den Moment, in welchem ein gleichmäßiges Zusammenwirken und ein gleichmäßiger Antheil von Dichter und Musiker im Hervorbringen einer Oper stattgefunden hat. Von da an wurde es unmöglich eine solche zu komponiren, ohne zugleich ein ganz entschiedenes Gewicht auf die Wahl des Süjets und auf die Art seiner Behandlung zu legen. Man räumte der Liebe nur noch einen episodischen Platz ein und trat hiemit aus dem Kreis einfachen, individuellen Gefühls heraus, vervielfältigte aber dagegen durch Aneignung reicherer scenischer Stoffe die dramatische Triebfeder und benutzte diese zu zahlreichster Entfaltung unerwarteter Situationen.

Meyerbeer führte die folgende und in Frankreich wie in Deutschland seit fast funfzig Jahren nach und nach sich verbreitende Phase der Oper auf ihre letzte Entwickelungsstufe. Musikalische Kombinationen des Effektes verdrängten hier die einfache

Melodie, die Situation trat vor dem Gefühlsausdruck in den Vordergrund, womit sein Name sich mit dem Scribe's unauflöslich verbunden hat.

An den Auswüchsen dieser Richtung nehmen wir in unserer Zeit heftigen Anstoß. Wir debattiren und diskutiren über sie. Warum? — weil der von ihr so ganz verschiedenen poetischen Idealität unserer Generation jene Auffassungsweise fremd und unzugänglich geworden ist; warum? — weil man unter der Ausartung der romantischen Formen, unter den Unwahrscheinlichkeiten, welche sie in scheinbarem Chaos zusammengehäuft hat, auch wahre Gedanken und schwebende Assonanzen und Konsonanzen von Gefühlen und Ideen herausfühlt. Damals besaß jeder poetische Geist eine Art divinatorischen Instinkts für diese geheimen Ideenverbindungen und, indem man sich ihnen identificirte, nahm man die Maske gern in Kauf, welche gerade in Umlauf war. Die wählerischen Einzelnen hießen die sonderbare Larve zu Gunsten der sich hinter ihr verbergenden Idee gern willkommen und die wogenden Vielen amüsirten sich wie immer an ihren Grimassen.

Es dachte damals niemand daran den Satan Scribe's absurd zu finden. Man sah in dieser Reproduktion der alten Legende nur eine der mannichfaltigen Formen für den ewigen Streit zwischen Ahriman und Ormuzd, dessen höchster und für immer bewundernswerther Ausdruck das Terzett im letzten Akt ist. Eine gewisse philosophische, weltschmerzliche Bitterkeit lieh dem Elemente des Bösen die den Geistern jener Epoche nächstliegende Form. Stellen des Textes, wie: „O Glück auf deine Launen u. s. w.", „der Wein, das Spiel, die Liebe u. s. w.", und ihre pikante Melodie machten eine der epikureischen Denkweise, der Hohlheit eines sinnlichen Egoismus so angeeignete Musik sehr bald populär — um so mehr, als dieser Egoismus wieder durch die Darstellung der Hölle, welcher er entstammt, gebrandmarkt und mit dem Anathem belegt wurde. Dabei bewahrte die nach den zauberischen Verhältnissen der großen pariser Oper zugeschnittene Legende mit ihren Wundern und ihren so trefflich in Relief gestellten Schrecknissen die religiöse Idee, welche mitten unter den seltsamsten Varianten immer ihr Grundzug bleibt. Er-

scheinen uns auch jetzt die lasciven höllischen Nonnen als ein fast abstoßendes Bild: das damalige Publikum war, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erschienen, tief von ihnen ergriffen.

Als Scribe's und Meyerbeer's Verbindung das für ihre Zeit so unentbehrliche Grundelement des Erfolgs fühlbar und sichtbar hingestellt hatte, wollte man Situationen à tout prix. Ihnen zu Liebe schob man alles andere in den Hintergrund. Unausbleiblich mußte, je unerwarteter, plötzlicher, neuer und ergreifender dieselben herbeigeführt wurden, desto mehr gegen viele andere dramatische und ästhetische Rücksichten verstoßen werden. Es konnte nicht anders sein. Interesse und Wahrheit der Charaktere blieben oft unbeachtet und ihrer Schilderung und Entwickelung wurde, wenn auch nicht so durchgehends, als man es jetzt zu rügen pflegt, Gewalt angethan. Männer von feinem Geist und Takt, wie Scribe und Meyerbeer, mochten allerdings, um ihren Zweck zu erreichen, eine Ingredienz des Dramas zur Hauptsache machen, aber dabei opferten sie nicht die anderen so vollständig auf, als es bei ihren unbedeutenderen Nachahmern der Fall war. Sie haben den Werth der anderen Hebel des tragischen Interesses nicht verkannt und es läßt sich sagen, daß sie diese nur in der äußersten Noth und um ihr Princip, welches auf Anzahl und Abionderlichkeit der Situationen das größte Gewicht legt, mit Konsequenz durchzuführen, außer Acht gelassen haben.

Wenn wir einerseits nicht verkennen, daß der Charakter Roberts jeder Selbständigkeit entbehrt, daß der Isabellen's ohne alle Färbung, Bertram falsch gezeichnet, der Prophet unrichtig koncipirt, Bertha ganz null und Fides verfehlt ist, so müssen wir andererseits bekennen, daß Scribe in Alice, in welcher er die weibliche Macht als Gegengewicht gegen die fieberhafte Wildheit des zum Ungestüm entarteter Neigungen fortgerissenen Mannes hinstellte und sie von der Geliebten auf die Schwester übertrug, einen wirklichen Charakter geschaffen hat. Man muß die Reinheit, den frommen Muth dieses Landmädchens bewundern, die — gleich der heiligen Geneviève, der Patronin von Paris, eine Schäferin — mit um so mehr Weisheit und Auto-

rität von himmlischen Dingen spricht, als sie unbekannt ist mit der Welt und den Schlingen, aus welchen sie den Sohn ihrer Wohlthäterin nicht aus Egoismus der Liebe — nein, aus göttlichem Mitleid und kindlichem Gehorsam befreien will. Gewiß ist diese Alice nicht ohne einen uns gleichzeitig mit Rührung erfüllenden Reiz — dieses schwache, hülflose Mädchen, welches den Mächten der Hölle und der Welt entgegen ihrer Pflicht, ihrem Gott getreu dem Bösen eine Seele streitig macht.

In den „Hugenotten" zeigt uns Marcel das Gefühl, dessen anmuthige Seite uns Alice darbietet, in seiner Herbheit. In ihm ist Roblesse des Fanatismus, Heldenmuth der Überzeugung, unbeugsamer Wille einer eisenfesten Seele, gegen welche vergebens die Stürme des flammenden Glaubenskrieges anbringen. Raoul und Valentine sind Liebende voll Leidenschaft, und ihre Leidenschaft ist eine edle. In beiden kämpft Liebe und Pflicht; in beiden wächst die Liebe mit dem Entsetzen der sie enthüllenden Gefahr, in beiden verklärt der Glaube die Liebe. Wenn man dem Dichter fortwährend das Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht verkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Denn bewundernswerth ist es, wie im vierten Akt der „Hugenotten" zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständnis ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus: das Glück in dem Augenblicke opfernd, wo es seinen Lippen sich nähert, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Leidenschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe — Raoul die Liebe der Ehre.

Auch im „Propheten" kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, welchen im ersten Akt das Auftreten der drei düsteren unheimlichen Männer hervorbringt, die gleich Gottesgeißeln den noch unter dem Attentat brutaler Gewalt erbebenden Landleuten die ihnen bevorstehende Rache verheißen. Wenn eine Mutter dem feierlich gekrönten Sohne Gehorsam leistete, wie viel majestätischer als er er-

scheint sie uns, wenn sie ihm gebietet die Krone niederzulegen und Gehorsam und Sohnesfurcht von ihm fordert.

Die so glänzende Vereinigung Scribe's und Meyerbeer's mußte natürlich die Aufmerksamkeit der dramatisch Producirenden auf die Mittel ihres Erfolges lenken. Eiligst versuchten sie diese nachzuahmen, ihr Arkanum zu enträthseln und anzuwenden. Selbst die italienischen Meister, die Vertreter der absoluten Melodie, bequemten sich diesen neuen an die Sujets der Opern gestellten Anforderungen. Bellini, Mercadante, Donizetti, Verdi suchten ihre Stoffe bei Shakespeare, Schiller, Hugo oder verlangten von ihren Librettodichtern, wie z. B. Donizetti von dem Verfasser der „Favoritin", eine ähnliche Spannung des Interesses durch außergewöhnliche Vorlagen, wie sie bei Scribe und Meyerbeer Glück gemacht hatten.

Zu Frankreich wandte man sich an Scribe selbst, welcher nun für andere that, was er für Meyerbeer gethan. Trotzdem aber wird Meyerbeer der Repräsentant, der musikalische Typus dieser Schule bleiben; denn keiner verstand wie er sich der principiellen Idee Scribe's, der Form seines Talentes durch die gleiche Art des Effektes, welche ~~er musi~~kalisch den dramatischen Grundlagen abgewann, zu identificiren. Dieser Autor konnte nur von einem musikalischen Genie vollständig erfaßt werden, welches im Erforschen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kombination von Massen- und Einzelwirkung so erfahren war, wie Meyerbeer. Seine Vorliebe für forcirte oder glänzende, blendende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke glich der seinigen. Er war ebenso erpicht auf die Kontraste gewaltsamer Oppositionen, unerwarteter Antithesen, schreiender Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich eben so gern wie dieser eines gewissen Goldschaumes, um der Musik bis dahin fremdgebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähigen die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen.

Diese Doppelherrschaft fand während der zwanzig Jahre ihres Bestehens Sympathie und Bewunderung bei Künstlern und Pub-

likum, wobei das letztere gewaltsam und ohne Verzug in das Verständnis und die Würdigung der wirklichen und erkünstelten Schönheiten ihrer Schöpfungen eingeweiht wurde. Während es zu Metastasio's Zeiten nur als ein Vortheil für den Komponisten galt, seiner Musik ein Libretto dieses Poeten unterbreiten zu können, war Scribe für seine Zeit unentbehrlich. Bis dahin war es „ein glücklicher Fund", wenn ein Komponist zu einem Text, wie dem zum „Don Juan", zum „Freischütz" oder zur „Norma" kam, für welche letztere Oper Romani eben so Vorzügliches für Bellini geleistet hat, wie Kind für Weber. Von jetzt an konnte man selbst für die beste Musik nicht mehr den Faden eines interessanten oder pikanten Librettos entbehren, d. h. eines Situationsstückes, welches leider oft zu einem pièce à tiroir ausartete. Diese Situationssucht, ihre ganze Zeitperiode hat gelehrt, daß, wenn ein Talent alle seine Kräfte und alle Hilfsmittel auf das äußerste zur Erreichung eines besonderen Zieles spannt, es die nöthigen Mittel des Gelingens so vollständig erschöpft, daß nach ihm oft kaum ein Ährenlesen mehr möglich ist. Nach den Texten, die Scribe für Meyerbeer nach ihrem gemeinsamen Princip erfunden hatte, blieb ihm kaum etwas anderes noch übrig als sich selbst zu imitiren, was die anderen um so mehr zwang weit hinter ihm seinen Spuren zu folgen.

Es wäre ungerecht läugnen zu wollen, daß durch beide ein großer Schritt zur Vereinigung poetischer und musikalischer Erfordernisse der Bühne gemacht worden ist. Aber dabei blieben noch andere Dinge zu thun übrig, durch welche diese Vereinigung noch vollständiger und zusammenfassender erreicht werden sollte. Welches wären auch die Dinge dieser Welt, die noch ehe sie den Weg dahin Schritt für Schritt durchmessen, alle vorbereitenden Phasen durchlaufen hätten und sich der Vollkommenheit nähern könnten? Gleich der organischen Entwickelung einer jeden noch so unbedeutenden Pflanze verlangt die Kunst, daß bei jeder neuen Manifestation ihres Daseins alle die Momente bereits durchlebt sein müssen, welche der neuesten und letzten derselben gleichsam Vorstufe und Vorbedingung sind. Fragen wir: ob heute, wo eine jüngere Generation für

die von ihr nicht ohne Grund „musikalisches Drama“ genannte Oper ein noch viel vollständigeres Zusammenwirken und Verschmelzen der Poesie und der Musik fordert, als Scribe und Meyerbeer erreichten — fragen wir: ob heute ohne die Experimente dieser beiden die neuen Forderungen überhaupt hätten gestellt werden können? ob man aus dem Erfolg einiger Werke, welche vor Meyerbeer durch eine engere, sei es geistvollere oder glänzendere Verbindung von Libretto und Musik Glück gemacht haben, ohne daß diese Verbindung Resultat eines vorgefaßten Planes war, ohne daß hier ein Ziel erstrebt, ein bestimmtes System ausgeführt worden ist, den Schluß hätte ziehen können, den man aus Meyerbeer's Werken heute zieht — den Schluß: daß der Augenblick gekommen, wo die Poesie der Operntexte mehr, als es je geschah, und unter anderen Verhältnissen ihre Elemente der Tragödie und dem recitirenden Drama entnehmen wird? daß die ganze Pracht der Scenerie zum erhöhten Interesse der Situation verwendet werden kann, ohne darum unentbehrliche poetische Züge des Dramas auf das Spiel zu setzen? —

Man muß nicht vergessen, daß man schwerlich dazu gelangt sein würde solche Axiome zu formuliren, wenn nicht das von Meyerbeer mit so vielem Glanz und Ruhm erreichte Ziel als Ausgangspunkt vorhanden wäre.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß jede Schule durch dasselbe Princip ihr Ende findet, welches ihr das Dasein gab.

Ihre Blüthe dauert nur so lange, bis sie die letzte Konsequenz dieses Princips entwickelt hat. Von diesem Augenblick an keimen und entfalten sich neue Ideen. Eine zweite Generation, demselben Stamm entsprungen, ergreifen sie die Initiative des Fortschrittes und verfolgen ihren Weg, bis die vorhergehende Schule ihr letztes Wort gesprochen hat. Dem Ausdruck der Gefühle folgte das Streben nach Situationen, das für die Situationen erschöpfte Interesse wendet sich nun an die Charaktere.

Scribes für Meyerbeer geschriebene Gedichte erzielten ausschließlich eine große Zahl interessanter Situationen, was der Wahrscheinlichkeit der Handlung und dem Schaffen von Charakteren zum Nachtheil gereichte — ein Mangel, welcher einen an

deren musikalisch-poetischen Genius verletzend berührte. Voll schöpferischer Kraft schien er diese Lücke in der Faktur des musikalischen Dramas nur zu empfinden, um sie in seinen eigenen Werken auszufüllen. Und wenn die Kritik seiner Gegner sich bestrebt die Charaktere seiner Gedichte in ungünstigem Licht zu zeigen, so möchten wir gerade hierin einen unsere Behauptung unterstützenden Beweis sehen: denn wir finden kein früheres Beispiel, daß die poetische Bedeutung der Charaktere eines Operntextes Gegenstand einer ernstlichen Untersuchung gewesen wäre. Höchstens sehen wir die Kritiker beschäftigt Unwahrscheinlichkeiten zu rügen und die Situationen zu kritisiren; keinem aber konnte es gegenüber den bisherigen Entwickelungsphasen in den Sinn kommen die durchgängige Haltung der Charaktere einer Oper aufmerksam zu analysiren. Wagner erkannte, daß das exclusive Streben nach Situationen die Gefahr mit sich bringt tragische Schönheiten und Nothwendigkeiten in den Hintergrund verweisen zu müssen, während im vollsten Gegensatz zu jener Exklusivität die Darstellung und Zusammenwirkung von Charakteren die Situation von selbst herbeiführt. Er legte es nicht wie Scribe darauf an, diese letzteren als äußerliche Begebenheiten und Umstände aneinander zu reihen: er ließ sie den im Innern des Menschen wogenden Leidenschaften, den Gefahren entspringen, welche ihn bestimmen und das Wesen seiner Freuden und Schmerzen sind. In der ersten Scene des „Tannhäuser" ist es der alleinige höhere Wille des Menschen, der von einem Gefühle sich loseringend in einem anderen sich befreit. Er genügt, um das Wunder zu erzeugen.

Die Wagner'sche Schule, sicherer auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken fußend — obgleich seine literarische Feder viel zur Vernichtung veralteter Vorurtheile beigetragen hat — ist noch zu jung, als daß man eine Meinung über ihre weitere Bestimmung feststellen, überhaupt ahnen könnte, aus welchen Vorzügen ihre Größe besteht, welche Fehler ihre zukünftige Umwandlung nöthig machen werden. Denn die Kunst steht nie still und hält sich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und ab-

bricht. Das aber kann man seit dem Entstehen dieser Schule mit guten Gründen behaupten, daß es eben so unmöglich geworden ist Werke von dauernder Lebensfähigkeit nach dem Muster Meyerbeer's und Scribe's zu bilden und durchzusetzen, als es nach dem ersten Erscheinen des „Robert" unmöglich war Opern nach jener früheren Form — Metastasio-Hasse, Rossini — zu schaffen.

Das Schaffen von Charakteren — diese erste Bedingung zur Vollkommenheit der Tragödie — wird fortan auch erste Bedingung für das musikalische Drama sein.

Die in das Reich der Musik verpflanzte Darstellung von Charakteren bedingt die Wiedergeburt und Schöpfung eines deklamatorischen Stils in unumstößlicher Gewißheit.

Außer der Handlung manifestirt sich auf der Bühne der Charakter durch das Wort; darum legt Wagner so außerordentlichen Werth auf die innerlich wahre Schönheit der Operndichtung.

Gluck verlieh der dramatischen Musik Kraft, Majestät und Wichtigkeit des deklamatorischen Stils, während Piccini am alten Glauben festhaltend als Hauptsatz lehrte, daß „zur Kundgebung der Gefühle der melodische Ausdruck ausreiche" — ein Lehrsatz, der in dieser Fassung allerdings nicht absolut widerlegt werden kann. Nur vergaß Piccini, daß das Gefühl sich dichterisch in einen Gedanken koncentriren und hiedurch eine vollendetere Tonfärbung und Deklamation erreichen, mit größerer Kraft und Intensivität wirken und ergreifen kann. Er verkannte, daß es sich darum handele der Oper dramatische Mittel und Ideen zu gewinnen. Die Zeit war gekommen, in welcher unsere Kunst diesen Fortschritt machen mußte, und trotz der fast beständigen Vortheile, welche Piccini in der Hitze des Kampfes über Gluck errang, war doch der letztere Sieger des Schlachtfeldes. War damals der Sieg auch ein mehr proklamirter als ein wirklich errungener, so gewann sich Gluck's Ruhm im Laufe der Zeit immer höhere Schätzung, während der seines Gegners in gleichem Maße an Nimbus verlor.

Gluck hatte siegreich die Flagge der Principienfrage aufgepflanzt und der von ihm zuerst betretene Weg wurde von genialen

seiner Spur folgenden Komponisten erweitert, während die Menge von der neuen Form nur wenig berührt wurde. Sie bewunderte sie wohl; allein diese Bewunderung war in manchen Fällen eine von oben dekretirte, in anderen — insbesondere bei der „Vestalin" von Spontini und dem „Freischütz" von Weber — durch Nebendinge hervorgerufen, aber sie assimilirte sich nicht mit dieser Form. Das Princip selbst war es, welches wie ein Eroberer überwand. Demgemäß behandelte man es auch mit Achtung, aber mit einer gewissen Zurückhaltung. Da erschien, wie ein Meteor, Rossini — und alle Sympathien insbesondere der in diesen Dingen lange Zeit hindurch den Ton angebend n eleganten Welt umringten mit ungetheilter Hingebung den Schwan von Pesaro.

Somit trat Meyerbeer in einem Moment auf, wo der melodische und deklamatorische Stil sich wie zwei Gewalten gegenüberstanden, jede reich an Titeln und Rechten, an Führern und Parteigängern. Er versuchte eine Versöhnung beider. Obwohl er der alten Form der Opera seria für immer ein Ende machte, fand er den Kultus der stereotypen Melodie im Théâtre Favart doch noch zu sehr in Blüthe, um es nicht für rathsam zu halten mit dieser Macht zu unterhandeln und ihr in seinem Schaffen den nöthigen Platz zu gönnen, indem er sie — mit allerdings augenscheinlichen Modifikationen — dem deklamatorischen Stil beifügte, mit ihm verband und die Herrschaft an beide vertheilte, doch so, daß dem letzteren ein beträchtliches Uebergewicht bei seinen Werken zuertheilt blieb.

Durch dieses theilweise Adoptiren und theilweise Mischen wurde Meyerbeer den Nachfolgern Piccini's gefährlicher, als er es geworden wäre, wenn er ihr Princip gänzlich ausgeschlossen hätte. Ehe „Robert" erschien, machte er der italienischen Oper mit Mühe Konkurrenz; seitdem wurde ihr Stern merklich schwächer. Jetzt läßt sich behaupten, daß der Ruhm dieses Theaters zum verglimmenden Docht geworden, ja vorüber ist. Ein geistreicher pariser Kritiker machte im Laufe dieses Winters (1854) dieselbe Bemerkung. „Drei Dinge, sagte er, bedürfe es zur Existenz eines Theaters: ein Repertoire, Ausführende und ein Publikum. Der

italienischen Oper fehle es aber zur Zeit an Komponisten, die zu schreiben, an Sängern, die zu singen, und an einem Publikum, das zu hören verstünde." — eine These, die paradox klingen mag, die er jedoch scharfsinnig und überzeugend entwickelt. Als erklärender Grund dieser Thatsache läßt sich anführen, daß die italienischen Sänger sich überall da, wo ihnen, wie in London und Petersburg, freie Hand gelassen wird, durch Aufführungen Meyerbeer'scher Opern einen letzten Schimmer früheren Ruhmes zu erhalten suchen, während vor Meyerbeer ihre ganze Tradition eine so exclusiv italienische war, daß noch vor zwanzig Jahren die Prophezeiung eines solchen Faktums nur ungläubige Ohren gefunden haben würde. Ihr Ruf ist durch die pariser große Oper ruinirt. Denn sie stellte unter Meyerbeer's Auspicien neue Forderungen an die Operntexte und bahnte Geschmack und Verständnis für den deklamatorischen Stil an. In Folge dessen fand man nun die seiner ermangelnde reine Melodie, insbesondere seit Rossini feierte und alle seine Nachfolger hinter der leidenschaftlichen Glath, der gestaltungskräftigen Faktur dieses Meisters zurückblieben, armselig und trocken.

Die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der Oper, von Wagner eingeleitet und vertreten, gehen dahin, die Charaktere der Handelnden klar auszuprägen und zu gestalten. In Betreff des specifisch melodischen Princips verfährt er nicht nur ausschließlicher als Meyerbeer: er gebraucht es sogar — wenn man melodischen Motiven, die aber in deklamatorischer, speciell dramatischer Weise behandelt sind, den Namen „Melodie" streitig machen will — viel weniger als Gluck. —

Nach unserer Anschauung lassen sich die unterscheidenden Merkmale der drei von der Oper bereits durchlaufenen und noch zu durchlaufenden Epochen bezeichnen als Ausdruck des Gefühls, als Streben nach Situationen, als Darstellung von Charakteren. Jede Metamorphose des Stils hat die Oper mit einem neuen Moment bereichert, ohne frühere Momente aufzuheben. Das Streben nach Situationen schließt den Ausdruck der Gefühle nicht aus. Eben so wenig tritt die Darstellung von Charakteren dem Hervorbringen von Situationen oder dem Ausdruck des Gefühls hindernd in den Weg.

Dennoch aber haben die meisten derjenigen, deren Bewunderung sich der jeweiligen vollkommensten Opernform zugewandt, diese Thatsache verkannt und sind auf ganz natürlichem Wege in den Fall gekommen allem Vorhergehenden gegenüber am liebsten tabula rasa machen zu wollen und mit ihrem Urtheil namentlich gegen die von ihnen noch zu bekämpfende Richtung rigoristisch verfahren. Nichts desto weniger rechtfertigt diese Richtung auf das glänzendste ihre Ansprüche auf unsere aufrichtige Achtung und unser emsiges Studium. Zu ihrem Nachtheil liegt die Epoche, deren intellektuellen Anforderungen sie entsprach, noch nicht entfernt genug, um schon, wie die dem Ende des vorigen und dem Anfang unseres Jahrhunderts angehörenden Entwickelungsphasen, dem Bereich der Geschichte anzugehören. Nur wer heute etwa das Alter von vierzig Jahren zählt, kann sich der geistigen Atmosphäre jener Zeit erinnern und sich den damaligen, diese Gattung poetischer und musikalischer Literatur hervorrufenden Zustand der Gemüther erklären, welcher, wie man sagen möchte, „die Ausschweifung der Ideen", ihre Vorstellungen und Konceptionen verursachte und bedingte. Aber die jüngeren Kämpen, die sich um das neue Banner schaaren, berücksichtigen nicht die tropischen Verhältnisse, nicht die moralische Temperatur, unter welcher jene Schöpfungen erblühten, deren Mängel sie so unangenehm berühren, daß sie ungerecht gegen ihre Schönheiten werden — eine Undankbarkeit, welche jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftet und bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen, bei allen Vorboten und unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein kommt.

Wenn Rossini von der gegenwärtigen künstlerischen Bewegung in Deutschland unterrichtet wäre, gewiß! er würde seltsam lächeln, — er würde, froh seines dolce far niente, sich behaglich im Fauteuil dehnen und mit gewaltig klugen Augen vernehmen, daß er selbst eines der seltensten Beispiele in der Kunstgeschichte sei: ein Künstler, der nicht allein seine Schule, sondern die ihr folgende und sie überbietende habe vergehen sehen, ohne seinen eigenen Ruhm zu überleben. —

VII.

Schubert's „Alfons und Estrella“.

1854[1]

Obiges Werk wurde 1818, zehn Jahre vor dem Tode des Komponisten geschrieben und zum ersten Mal 1854 in Weimar — also sechsunddreißig Jahre nach seiner Entstehung — aufgeführt.

Welche große Aufgabe Schubert in der musikalischen Kunst gelöst hat, wie sein Leben gleichsam aufging in Poesie und Ton, ist bekannt. Während das Schaffen für manche Künstler nur eine ganz episodische Beschäftigung ihres durch allen möglichen Sturm und Drang und persönliche Nebenthätigkeiten absorbirten Lebens ist, andere mühsam über ihren Werken grübeln, diese demselben nur einige Stunden des Tages, jene nur einige Jahre widmen, hatte sich Schubert der wirklichen Welt, dem Treiben persönlicher Leidenschaft, gleichsam seinem eignen individuellen Leben entzogen, um einzig nur Poesie zu erstreben — Musik zu athmen. An ihrem Duft hing der Hauch seiner Seele und seine Lebenskraft schien in vollem Erguße seiner Feder zu entströmen. So verdorrelte sich für ihn die Zeit. Jahre drängten sich in Monden zusammen und wiewohl er frühe der Kunst entrissen wurde, ward es ihm beschieden die Reife seines Genius zu erleben. Denn die letzten zehn Jahre seines Wirkens wiegen durch Zahl und Bedeutung der geschaffenen Werke das drei-

1 Geschrieben nach der am 24. Juni von Liszt eingeleiteten ersten Aufführung dieses Werkes an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

sache im Leben eines anderen Komponisten auf. Diese seine letzte Lebensepoche war für ihn die erfahrungsreichste: sie brachte ihm die Natur und Tragweite seines eigenen Genius zur Erfassung.

Sein Werk „Alfons und Estrella" darf demnach als ein Produkt seiner Jugend gelten, dessen Schwächen sich noch außerdem durch die Schnelligkeit erklären, mit welcher er dabei zu Werke ging. Letztere ließ ihm nicht lange Zeit den Plan seiner Produktionen zu überlegen, sie während der Arbeit oder nach ihrer Vollendung sorglich zu feilen oder sich von dem Verhältnis Rechenschaft zu geben, in welchem sie zur Vergangenheit und Gegenwart der Kunst stehen mochten. Rasch seiner Inspiration folgend gab er den in seiner Seele glühenden Gefühlen unmittelbar Ausdruck. Wie am Feuer eines edlen Weines belebte er an großer Poesie seinen Enthusiasmus, nur Genuß findend, wenn er in göttliche Gesänge die Überfülle seines geistigen und poetischen Lebens ausströmen konnte.

Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantiell feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte bemerken sollen. Wie er aber die warm und lebendig aus der Lyrik geschöpften Eindrücke wiederzugeben pflegte, ohne die literarische Konception seines Gegenstandes — abgesehen von den in den Versen ausgesprochenen Gefühlen — untersucht zu haben, so ging er auch an die Komposition seiner Oper, ohne die Dichtung auch nur ausnahmsweise einer Kritik zu unterziehen. Ohnedies sah er ja tagtäglich italienische Opern mit den mittelmäßigsten Texten große Erfolge feiern. Wie leicht war es da dem Irrthum zu verfallen, daß die Geringfügigkeit des literarischen Werthes ein unvermeidliches Übel der Opernbücher sei! Über den Grund desselben machte man sich kein Kopfzerbrechen. Von den literarischen Heroen seiner Zeit durfte er kein Textbuch erwarten; denn er lebte ohne nähere Berührung mit ihnen. Es ist übrigens zweifelhaft, ob ihm selbst im glücklichsten Fall diese ein Libretto geliefert haben würden, welches ihm die Mängel des zu komponirenden aufgedeckt hätte. Wenn man sich die poetischen Unterlagen jener Zeit, die selbst ein Goethe für Opern oder Kantaten bestimmt hatte, betrachtet, kann man sich überzeugen, wie abfertigend

höchst begabte Poeten die für Musik bestimmten Stoffe damals behandelten.

Schubert lebte in zu bescheidener, ruhmloser Zurückgezogenheit, um bis zu den beneideten Regionen namhafter Komponisten vorzudringen. „Alfons und Estrella" ist niemals aufgeführt noch publicirt worden. Wäre diese Oper aufgeführt worden, so hätte sie vielleicht gefallen und ihn schneller zu einer Berühmtheit gelangen lassen als seine genialeren, aber nur langsam sich geltend machenden Lieder. Die dramatischen Anforderungen waren noch nicht zu solcher Entwickelung vorgeschritten, daß das Gedicht der vorigen Generation eben so unverzeihlich fade hätte erscheinen können, als es der unserigen erschienen wäre. Die Literatur des französischen Kaiserreichs hatte den Geschmack für idyllische Situationen, für unverhoffte Wiedererkennungsscenen, Entwickelungen zu allgemeiner Zufriedenheit, für ein Gemisch von militärischen Schicksalswirren und eklogischen Scenen verbreitet. Umgestürzte Königreiche, zärtliche Liebe übten täglich ihren Einfluß auf gegenseitige Geschicke und ihre Ereignisse mischten sich damals in die Wirklichkeit. Paris fand in jener Zeit großes Gefallen an den Battuecas der Mme de Genlis und der darin enthaltenen Schilderung eines in den spanischen Sierren verborgen lebenden Volkes, ganz wie jenes, welches in Schubert's Oper von dem entthronten König Froila zu pastoralem Glück erzogen wird.

An melodischem Werth wiegt Schubert's Oper jede von den damals so beliebten Opern von Gyrowetz, Winter oder Weigl auf. Ebenso aber wie die Werke der genannten Komponisten heute von der Bühne fast gänzlich verschwunden sind, so läßt sich auch die Aufführung von „Alfons und Estrella" nur als ein Akt der Pietät ansehen: sie ist die Erledigung einer Ehrenschuld an fremde Erben, dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht entrichtet. Wäre das Werk zur Zeit seines Entstehens gegeben worden, so würde es schwerlich eine Auferstehung gefeiert haben. Da es aber unter Ungerechtigkeit zu leiden hatte, so ist es Sache der Künstler, es als ein historisches Faktum, welches Veranlassung zu interessanten Beobachtungen geben kann, der Öffentlichkeit vorzuführen.

Im ersten Akt sehen wir einen König von Leon, Namens Froila, der, entthront von einem Gegenkönig, sich in eine Bergschlucht zurückgezogen hat und hier ein unbekanntes Häuflein Bevölkerung beglückt. Sein Sohn Alfonso hat soeben bei den Spielen und Übungen den Preis davon getragen, welcher den Sieger auf die Dauer eines Jahres zum Oberhaupt der Jünglinge des Thales macht. Aber dieser Ruhm genügt dem Thatendurst Alfonso's nicht. Er möchte die Grenzen hinter sich lassen, von deren Überschreitung die strengen Gesetze seines Vaters schon seit Jahren die neuen Unterthanen zurückhalten. Seinen Kummer über diese hemmenden Schranken drückt er seinem Vater aus, zähmt aber ihm zu Liebe den stürmischen Drang, wofür der Vater ihm verspricht jenes Verbot eines Tages zu seinen Gunsten aufheben zu wollen. Eine goldene Kette, die er ihm reicht, gilt als Pfand seines Versprechens.

Die Scene verwandelt sich in den Palast des Usurpators Mauregato, dessen siegreich zurückkehrender Feldherr um die Hand seiner Tochter Estrella wirbt. Der König hatte versprochen ihm jeden Lohn, den er für seine Heldenthaten fordern werde, zu gewähren. Estrella jedoch ist ihm abgeneigt. Ihr Vater, obwohl als grausamer Tyrann verschrieen, will dem Herzen seiner Tochter keine Gewalt anthun und erklärt, daß nach einem heiligen Spruche nur derjenige Estrella's Hand besitzen werde, der ihm St. Eurich's goldene Kette, die seit dem Sturz des früheren Königs aus dem Schatze verschwunden war, wieder brächte.

Im zweiten Akt erblicken wir Estrella, welche sich während einer Jagd in Froila's Gebirge verirrt hat und Alfonso begegnet. Die jungen Herzen entbrennen durch den Anblick ihrer gegenseitigen Schönheit zu loher Liebe und, als sie sich trennen, giebt ihr Alfonso zur Erinnerung an diese Stunde die goldene Kette, die er von seinem Vater erhalten. Der verliebte Feldherr hatte inzwischen alle möglichen Mauren- und Christenschlösser in der Umgegend verheert und geplündert, nirgends aber die fatale Kette entdeckt, und findet es nun am einfachsten seinen König Mauregato vom Throne zu stürzen. Zu diesem Zweck verschwört er sich mit den Häuptern der Armee — und das kommt sehr gelegen, denn dieser Entschluß giebt zu

zwei der besten Stücke der Oper Veranlassung: zu dem Chor der nächtlich in Ruinen sich versammelnden Verschworenen und dem Chor der Edlen, die Mauregato treu bleiben und ihm Vertheidigung geloben. Letzterer empfängt in dem Augenblick die Kunde des Aufruhrs, als seine von der Jagd zurückgekehrte Tochter ihm erzählt, wie ein schöner Unbekannter ihr die Kette geschenkt habe, die er sogleich als St. Eurich's Kleinod, nach welchem der Orlando furioso ed inamorato so vergeblich gesucht hatte, erkennt.

Im dritten Akt liefern die Empörer in einer Froila's Gebirgen nahgelegenen Gegend eine siegreiche Schlacht. Der Feldherr begegnet der fliehenden Estrella und ist eben im Begriff sie mit sich fortzuziehen, als auf ihren Hilferuf Alfonso herbeieilt, sie befreit und den Schuldigen gefangen nimmt. Da er erfährt, daß die Flamme seines Herzens die Tochter des besiegten Königs ist, ruft er seine Genossen zu den Waffen und eilt die durch die Niederlage zerstreuten, treugebliebenen Soldaten unter seinem Kommando zu versammeln. Die junge Prinzessin findet so lange ein Asyl in diesen einsamen Thalen, in welche das Geschick auch den von den Insurgenten verfolgten Mauregato führt, der nun Froila plötzlich erblickend diesen für das rachedrohende Gespenst des legitimen Königs hält und von Entsetzen ergriffen um Gnade fleht und die geraubte Krone ihm zu Füßen legt. Estrella und bald nach ihr Alfonso, als Sieger über die rebellischen Truppen, kommen zu diesem Moment, worauf die beiden Könige die Uebereinkunft treffen ihren Rechten an den Thron von Leon zu Gunsten des Liebespaares zu entsagen, womit dieses die Parteien vereinigt und den Spruch zur Erfüllung gebracht hat.

Die Rolle des Froila ist für den wiener Sänger Vogl geschrieben und enthält mehrere der schönsten Stellen der Oper.

Die Oper selbst ist vom Anfang bis zum Ende edel gehalten. Sie besitzt viel Graziöses und Anmuthiges und verräth stets den bedeutenden Komponisten. Nur eines fehlt ihr: das dramatische Element.

„Alfons und Estrella" ist im vollsten Sinn des Wortes ein Singspiel. Das Werk besteht aus einer Folge von leicht, schön und

melodisch breit gehaltenen Gesangstücken. Alles trägt den Stempel von Schubert's Lyrik und manches ist werth unter das Beste seiner Liedersammlung n aufgenommen zu werden. Häufig begegnet man seinen Lieblingsintervallen, Schlüssen und Satzwendungen. Aber der Mangel an scenischer Erfahrung und dramatischer Auffassung macht sich jeden Augenblick bemerklich und die musikalische Wirkung ist an keiner Stelle mächtig genug, um durch symphonische Vorzüge die Mängel zu vergüten. Die Instrumentation spielt eine sehr untergeordnete Rolle und ist eigentlich nur eine für Orchester arrangirte Klavierbegleitung. Besonders sind die häufig angewandten Violenarpeggien — sogenannte Batterien — und die Monotonie ermüdend, mit welcher er Akkorde, Figuren und Passagen von verschiedenen Instrumenten verdoppelt, ohne daß die anderen auch nur die geringste Episode oder Abwechselung hineinbrächten.

Schubert läßt das die Oper begleitende Orchester weit unter die Bedeutung sinken, die ihm von Gluck und Mozart, geschweige denn von Beethoven eingeräumt war, während er in seinen Liedern das Piano so wichtigen Antheil nehmen läßt und es meistens zum integrirenden Theil des Ganzen macht. Hier sind seine Begleitungen meistens instrumentale Miniaturen, landschaftlicher Hintergrund und Staffage zum Gesang. Die Duette und Trios seiner Oper hingegen erscheinen wie eine Folge von Romanzen, welche eine nach der anderen von den handelnden Personen abgesungen werden, bis diese zum Schluß ihre Stimmen zu einem kleinen Ensemble vereinigen. So naiv und einfach das ist, so wenig genügt es.

Der in kleinerem Rahmen so große Schubert büßt in weiterem Raume viel von seiner natürlichen Größe ein. Er erfüllte die wichtige Mission das Gebiet der lyrischen Komposition zu erhöhen, ihm eine ungeahnte künstlerische Bedeutung zu geben und es den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Scene über seine Kräfte — vielleicht, daß sie ihn zerdrückt haben würden, wenn er sich ihnen gewidmet hätte. In ein zu

breites Bett geleitet verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe. Man möchte sagen, daß die Strahlen seines Genies mehr Intensität als Tragweite hatten und zu sehr aus der Ferne auf die Bühne fielen, als daß die von ihnen getroffenen Gegenstände den zum Hervortreten so nothwendigen Schatten hätten werfen können, und so seine Oper mit Peter Schlemihl vergleichen lassen, der dieses zur Wirklichkeit der Körper so unentbehrlichen Eigenthums beraubt war. So ist auch hier melodisches Wesen in Wahrheit und Realität vorhanden, wie Peter Schlemihl's lebendige Person, und doch ist man versucht sein Dasein zu bezweifeln, weil es den unentbehrlichen Schatten nicht wirft.

Allerdings war das Libretto zu keiner scenischen Entwickelung geeignet. Trotzdem ließe sich fragen: ob Schubert selbst aus einem besseren Sujet Besseres gemacht haben würde? Denn obwohl er seinen vollen melodischen Gesang in diese Oper ergoß, so läßt er doch dramatische Zeichnung und deklamatorischen Ausdruck überall vermissen. Wer noch der Belege darüber bedarf, in wie verschiedenartigen Verhältnissen sich der lyrische und der dramatische Tondichter bewegt und wie kindisch die allgemein geltende Meinung ist, daß man mit allen musikalischen Fachkenntnissen auch zugleich die nöthigen Eigenschaften als Opernkomponist besitzen müsse, kann hier einen solchen finden. Wir sehen nicht nur einen bedeutenden Musiker, sondern einen zugleich seltenbegabten Tondichter die Bedingungen scenischer Wirksamkeit ganz und gar verkennen und uns zu dem Zweifel berechtigen, ob er sie jemals vollständig erfüllt haben würde, da seine Versuche für die Bühne, unter welchen „Alfons und Estrella", wenn nicht der letzte, doch der bedeutendste ist, unsere Ansicht unterstützen.

Wir am wenigsten möchten reichbegabten Organisationen die Fähigkeit absprechen, die ungleichsten Leidenschaften und Gefühle in den verschiedensten Formen einer Kunst, selbst in verschiedenen Künsten auszudrücken. Wir haben immer principiell gegen die gewöhnliche Manier protestirt, mit welcher man die Künstler nach gewissen Systemen in Kategorien theilt und dann solchen Werken vorurtheilsvoll entgegentritt, die einer anderen Gattung als der

früher mit Glück von ihnen kultivirten angehören. Ohne uns auf das Beispiel eines Mozart oder Michel Angelo und anderer zu stützen, werden wir nie zugeben, daß man Künstler wie Kaufladen oder Städte klassificirt, die durch irgend welche Lebensmittel oder Leckerbissen, diese durch ihre Weine, jene durch ihre Käse, die eine durch ihre Pasteten, die andere durch Zuckerwaaren, berühmt sind. Trotzdem wäre es unnütz verkennen zu wollen, daß ein Genie nicht immer die Fähigkeit besitzt alle Formen einer Kunst gleich bedeutend zu bemeistern. Wie die tausend Formen der Natur und wie die tausend Gefühle in unserer Brust, so haben alle einzelnen Kunstformen ihr berechtigtes Dasein, und jede wird unter dem mächtigen Hauch eines speciell begabten Genies zur glänzendsten und vollsten Entfaltung ihrer Blüthe gelangen. Wir bewunderten in Chopin das Beispiel einer außerordentlichen Fähigkeit, die sich in dem ihr entsprechenden Rahmen zu beschränken wußte. Aehnlich ist es mit Schubert. In seiner arbeitsreichen Laufbahn können die dramatischen und symphonischen Versuche nur als accessorisch betrachtet werden. Besonders hatte das Theater für seinen Blick einen zu ausgedehnten Raum und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe, welches die Bühne erfordert, zu komplicirt.

Ein anderes ist es: Gefühle in begrenzte, aber scharf ausgeprägte Konturen, in sympathische, aber kurze Formeln, in energische, aber gedrängte Ausdrucksweisen, die man „Aphorismen des Herzens" nennen möchte, zu fassen — ein anderes: Gefühle erdichteten Personen zu inkarniren, diese Personen bei widersprechenden Handlungen einen folgerichtigen festen Charakter bewahren zu lassen, ihnen in komplicirten Situationen die natürliche eindringliche Sprache und den wahren Accent zu geben, durch welchen sich inmitten ihrer Kämpfe die Leidenschaften charakterisiren. Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisiren. Er verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle leidenschaftliche Attraktion aus Gedichten kleineren Umfanges zu entwickeln. Den in wenigen Versen oft mehr geoffenbarten als geschilderten Schmerzen, Freuden und Empfindungen wußte er eine solche

Gewalt des Ausdrucks, solch blendenden Glanz, durchdringende Intensität, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz zu geben, daß wir wähnen sie vor unseren Augen emporflammen, von unserer Seele Besitz nehmen zu sehen. Wir stehen ganz unter dem wonnigen oder bitteren Nachgeschmack der Eindrücke, die er gleichsam wie Tropfen eines Elixiers in unsere Herzen träufelt. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher, aber tödtlicher Konflikte. Er läßt uns die gebrochenen Seufzer und rinnenden Thränen der Agonie hören und sehen, er läßt uns den wallenden Pulsschlag beglückter Liebe fühlen, er führt uns durch alle Noth und Trauer trostloser Schmerzen oder auch hebt uns hinauf in die Regionen des Idealen und Unendlichen. Hätte er aber in ausgedehntem Rahmen und durch eine erhöhte Stufenleiter seiner Personen dasselbe Ziel erreicht?

Moralische Organisationen sind wie physische verschieden, geistige Eigenschaften und Vorzüge eben so mannigfach als körperliche. Bald ist das Auge mehr, bald weniger scharf und durchdringend, bald das Gehör mehr, bald weniger fein und richtig; bei dem einen sind die Muskeln, bei dem anderen die Nerven besser entwickelt. In einem Gemüth ist Melancholie, Träumerei, Gefühl vorherrschend, im anderen Nachdenken, Kombination, Berechnung; hier lebhafte, vorübergehende, dort verschlossene, dauernde Leidenschaftlichkeit. Diese sind einsaitigen Instrumenten gleich voll Einfachheit, jene bilden einen harmonischen Vollbezug der Saiten. Die letzten sind die seltensten. Nur ihnen ist es verliehen selbst das scheinbar sich Ausschließende in sich zu schließen, die heterogensten Eigenschaften zu verbinden und zugleich unmittelbar und reflektirt, begeistert und gelehrt, gewaltsam und sanft, lebhaft und tief zu sein. Wer die Bühne zu seinem Bereich wählen will, muß in die Reihe der letzten gehören. Denn während die Lyrik größtentheils Sache der Subjektivität ist, verlangen dramatische Werke Objektivirung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter sich als Lyriker auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigt. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der

Scene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns eben so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, welche mit den hiezu erforderlichen Geistesvorzügen ausgestattet sind. Ein ernstliches Prüfen der Kräfte vor dem Ergreifen dramatischer Arbeiten wird sich immer mehr als dringende Nothwendigkeit erweisen.

Schuberts Bestimmung war indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzirter Weise, als Gluck es gethan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisirte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht und, indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Accenten durchdrang, naturalisirte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt.

Schubert war eine Natur von reinstem Klang, voll Mark und Leben; er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrisam des Geistes. Aber seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Aethergefilde, Wälder und Berge, in denen sie mit launischem Schritt bald sinnend, bald hüpfend umherirrte, wehen und war der künstlich gewundenen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Koulissen und Lampenreihen einherwandelt. Seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerks. Er ist eher dem Bergstrome zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestä-

tischen Fluß, der die Ebenen befeuchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt.

Er ist und bleibt groß in der Kunst, weil in ihr wie in der Natur Größe, Noblesse und Erhabenheit nicht nach materiellen Dimensionen gemessen wird, weil ihre Schöpfungen nicht mit Maß und Gewicht von Handelsprodukten gewogen werden, sondern nach jenen körperlosen Gesetzen, deren Geheimnis der menschliche Geist besitzt, ohne es entschleiern zu können.

VIII.

Auber's „Stumme von Portici".

1854[1].

Die „Stumme von Portici" ist eine der ersten fünfaktigen Opern und verdankt ihre allgemeinen europäischen Erfolge eben so sehr der glücklichen Wahl ihres Textes als ihrem musikalischen Werthe.

Die italienische Oper, welche so nachhaltig auf die gesammte Entwickelung der dramatischen Musik eingewirkt, hat bekanntlich die Dichtung der Opera seria nie au sérieux genommen. Einige Situationen, welche den Ausdruck gewisser einfacher, natürlicher, pathetischer und sinnlicher Affekte — Liebe, Eifersucht, Haß, Rache, Ehrgeiz —, wie sie von diesem feurigen Volke gefühlt werden, hervorrufen, genügen einem Publikum, das vom Theater nur eine Stillung seines heißen Durstes nach Aufregung wünscht und von allem Nachsinnen und Nachdenken ebenso antipathisch berührt wird, wie es für die tiefer sinnenden Charaktere des Nordens ein Bedürfnis ist.

Die historischen Personen haben in der italienischen Oper natürlich keine Prätension zur historischen oder lokalen Wahrscheinlichkeit. Es sind immer nur Herren und Damen, welche von Leidenschaften beseelt sind, die auch in den Gemüthern aller Zuhörer sich regen, die ein jeder auf sich beziehen kann, ohne sich viel darum zu kümmern, welcher Spielraum ihnen auf der Bühne angewiesen ist. Eben so wenig hat man in diesem Lande Aufmerksamkeit für die unumgäng-

1) Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung der „Stummen" am 5. März an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

lichen Übergänge, wie sie die Handlung theils zur Vorbereitung der Momente, wo die Leidenschaften zu ihrem vollen Ausbruche kommen, theils auch als Nothwendigkeit erfordert, um den ganzen Abend ausfüllen zu können.

In Italien handelt es sich nur um Sänger und Cantilenen. Dem Publikum wäre es unmöglich mehrere ganze Stunden mit gespannter Aufmerksamkeit zuzuhören. Die Opern an und für sich sind ihm gleichgültig. Machen sie Glück, so verdanken sie es nur einer gewissen Anzahl hübscher Melodien, dem einen oder anderen gelungenen Musikstück, durch welches das Talent der Sänger glänzen kann.

Als Kontrast zu dieser Art Musik, deren schaukelnder Reiz, schnell um sich greifende Elektricität und berauschende Leidenschaft dem sinnenderen Geiste und dem tieferen Gefühle des kunstbefähigten Deutschlands sehr ferne liegt, erhob sich die dramatisch deklamatorische Schule Gluck's, deren ernstes Streben tragische Gegenstände auch ernst und wahr behandelte. Im Gegensatz zu der italienischen Schule setzte sie bei ihren Hörern voraus, daß sie verständnisbegabt, der inneren Sammlung geneigt sich auf der gleichen Höhe der Stimmung erhalten, wie sie der Intensität der von ihr exclusiv berührten hehren Gefühle entspricht, um ihr gerecht werden und sie würdigen zu können.

Später war es ebenfalls Paris vorbehalten eine Operngattung ins Leben zu rufen, welche, indem sie den Geist mehr beschäftigte, als es bei der italienischen Oper der Fall ist, durch den fesselnden Stoff sich mehr an die Phantasie wandte, dabei jedoch den Hörer der gewöhnlichen Sphäre der Bewegungen nicht entriß. Diese Gattung der französischen Oper ist gewissermaßen ein Kompromiß zwischen Dichtung und Musik. Die „Weiße Dame" von Boieldieu, das Interesse eines Romans in Anspruch nehmend, war eines ihrer glücklichsten Ereignisse. Auber entlehnte dieses Interesse dem historischen Gebiet. Um letzteres besonders hervorzuheben, wußte er mit der sicheren Berechnung eines bewährten Talents ein noch unbenutztes Element — die nationale Rhythmik und Melodik — in sein Werk hinein zu flechten, wodurch es zu einem ganz eklatanten wurde.

Der malerische Stoff der „Stummen", dem malerischen Neapel entnommen, findet in ganz entgegengesetzten Anschauungen und Leidenschaften einen sympathischen Widerhall — so hervortretend ist die Eigenthümlichkeit dieses dramatischen Komplexes! Die Verschwörung und der Aufstand, von der konventionellen Emphase in die leicht zugängliche Sphäre der Volksgefühle versetzt, begeisterte die leichter beweglichen Zuschauer zu derselben Zeit, als der elende Tod des revolutionären Helden, das Fehlgeschlagene der politischen Bewegung, der natürliche Sieg der Obrigkeit den ernsteren Theil des Publikums zum Lächeln über diese unreife Begeisterung bewog. Letzterer konnte nun, als keineswegs gefährlich, den so gerecht bestraften moralischen Wahn und den zu so strenger Strafe dienenden physischen Wahnsinn behaglich mitansehen. Man gab sich ohne das mindeste Bedenken dem Vergnügen hin, diese pikante und eindringliche Musik oft zu hören und ließ den Taumel, den die Handlung hervorrief, ruhig vorübergehen, ohne sich weiter davon behelligen zu lassen. Die „Stumme" ist, was ein glücklicher Opern-Wurf und -Text genannt werden kann.

Auber hat früher und später mehr als ein Werk geschrieben, in welchem sich sein Talent und seine Manier als anerkennenswerth bekunden. Wenn gerade diese Oper den allgemeinsten Beifall geerntet hat und noch auf Bühnen, wo seine anderen Opern allmählich verschwinden, aufgeführt wird, so liegt die Ursache in der Überfülle seiner pittoresken Momente, welche, ohne die Aufmerksamkeit und so zu sagen die Weihe der reinen Poesie zu beanspruchen, doch der Phantasie gefallen und sie durch eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen, durch die Pracht der Scenerie und den Reichthum der Ausstattung beschäftigen, wozu sich noch eine Musik gesellt, deren Kolorit und Firnis uns durch ihre Originalität und Koketterie ergötzen und deren Melodie von einer schimmernd fesselnden Rhythmik gehoben wird.

Was allerdings den Gesammtcharakter des Stils dieser Oper anbetrifft, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß er kurzathmig und von knappem Zuschnitt ist, daß er weit hinter dem Rossini's, dessen breiter melodischer Strom oft in dreißigtaktigen Perioden sich

ausdehnt, zurückbleibt. Auber's Gedanken fehlt es nicht an einer gewissen Feinheit, aber sie sind aphoristisch, abgebrochen, schwach entwickelt und ungenügend verbunden — kurz, wir finden hier mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold, mehr Tänzelei und Hüpfen als Schwungkraft. Um für das Gesagte nur einige evidente Beispiele anzuführen, verweisen wir auf den ganzen Triumphmarsch im vierten Akte, der auch zum zweiten Thema der Ouvertüre diente und aus nur acht Takten im Vierviertel-Takt besteht; denn die anderen, als zweiter Theil zugefügten vier Takte sind nichts als einfaches Ausfüllsel, ein beliebiger Gemeinplatz. Aber das Publikum sieht eben doch Masaniello während dieser oft wiederkehrenden acht Takte auf seinem Schimmel, es hört diese acht Takte auf allen Wachtparaden, in allen Gartenkoncerten, es hat so manche liebe Nacht nach diesen charmanten acht Takten Quadrille getanzt! Ähnlich, wie der Triumphmarsch, beruht die berühmte Marktscene auf nur einem Dutzend Takte; nicht minder die beiden Chorgebete, die übrigens von trefflicher Wirkung sind.

»Petites causes — grands effets« sagt Voltaire in Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Auber scheint sich das gemerkt zu haben, denn seine Opern zeugen von häufiger Anwendung dieses Lehrsatzes. Unter manchem gelungenen Zuge aber, der Auber's Talent auszeichnet, möchten wir besonders den hervorheben, daß er in sehr wirksamer Weise gewissen Gliedern seiner Sätze eine feine harmonische Wendung zu geben versteht, bei welchen die kleine Sexte und übermäßige Quinte, sowie das Betonen von dissonirenden Durchgangsnoten eine Hauptrolle spielt. Insbesondere citiren wir Masaniello's Abschied von seiner Hütte: „Ach werdet Ihr den Armen im neuen Glanz nicht meiden", sowie die beiden Barcarolen des zweiten und vierten Aktes. Man findet hier zugleich ein sinnreiches harmonisches Verfahren und eine zartere Empfindsamkeit, als es streng genommen zum Effektmachen nöthig ist.

In solchen Einzelheiten erkennt man den Künstler in seinem Gefühl und Gefühlsausdruck. Wenn wir aber einerseits diesen harmonischen Feinheiten gebührend Rechnung tragen, so können wir andererseits nicht verhehlen, daß das Werk von Gemeinplätzen wimmelt.

So gern wir das zweite Finale und die daselbst glückliche Behandlung des Volkselementes applaudiren, so wenig können wir des dritten Aktes: „Eilet zur Rache", ohne Widerwillen anhören. Was ist das anderes als ein Geschrei von Lazaronis und Lastträgern? was anderes als ein leeres Chorgelärm ohne Melodie und Motiv? Wenn man dieses Finale beispielsweise neben den Empörungschor aus „Ferdinand Cortez" hält, so muß man sich zusammennehmen, um nicht ebenfalls über die Nachlässigkeit empört zu sein, mit welcher Auber eine solche Dekorationsmalerei hinkleckſen konnte, da er doch ein so nobles Freskogemälde vor Augen hatte.

Man hat Scribe den Vorwurf gemacht, daß er in seiner poetischen Wirksamkeit allzusehr die Maxime La Rochefoucauld's: „Es ist nicht genug große Eigenschaften zu besitzen: man muß auch verstehen mit ihnen zu ökonomisiren" zur Richtschnur genommen habe. Er habe sich angelegen sein lassen mehrere Ideen in einem Stücke nicht zu verschwenden; er sei sogar zuletzt dazu gelangt, ganze Stücke aus halben und Viertel-Ideen zu machen. Dieser Vorwurf läßt sich auf Auber übertragen; denn er ging mit seinen melodischen Gedanken so haushälterisch um, daß man bei einer Durchsicht seiner zahlreichen Opern — denen übrigens nirgends das Äquivalent zu dem sogenannten dialogue vif et spirituel Scribe's fehlt, der dann bei ihm hie und da mit leichtem Cayenne gewürzt ist, — wohl begreift, wie ganze Opern, die höchstens hinreichenden Inhalt für einen Akt, manchmal gar nur für eine Scene hatten, sich nicht sehr lange auf der Bühne erhalten konnten, trotz einer angenehmen Erinnerung, welche sie hinterließen, die aber meistens einem glücklichen Momente, einer Art Pointe der Oper zu danken war. In der „Stummen" ist immerhin noch am meisten wirklicher Stoff vorhanden; sie ist die gewissenhafteste Arbeit dieses Komponisten, und doch würde das musikalische Kapital, mit welchem sein ziemlich weites Gewissen dieses Werk ausstattete, nicht hingereicht haben, demselben die ausgebreitete Popularität, die es noch heute genießt, zu verschaffen, wäre nicht die Wahl des Süjets eine so glückliche gewesen.

Es ist augenscheinlich, wie wesentlich das Süjet zu dem schnellen und lauten Erfolge der Oper beitrug. Selbst Rossini fand

es nicht seiner unwürdig, nach einem ähnlichen Erfolge zu geizen, trotzdem ein so vielverzweigter Lorbeer seine Stirn zierte. Bald nach der „Stummen" erschien „Wilhelm Tell", in dessen Dichtung die Forderungen unserer Zeit manche Lücken entdecken dürften, welche aber dennoch strebte, den Bedingungen der Tragödie, wie sie Gluck und Spontini für ihre Werke erstrebten und sie sich in der französischen Oper eingebürgert haben, zu entsprechen.

Der Wunsch des italienischen Maestro's war, ein Kunstwerk in einer seiner Nation fremden Art zu schaffen. Es gelang ihm auch. Die „Stumme" hatte zwar von Anfang an — und jetzt noch — den Vortheil populärer zu sein: wer singt nicht den Refrain der Fischerbarcarole? welches Orchester spielt nicht die Ouvertüre, deren Finalmarsch alle commis voyageurs pfeifen? welches Publikum hat sich nicht an der Marktscene ergötzt und nach ihrer Melodie Quadrille getanzt? welches Theater bildet sich nicht ein dieses Werk aufführen zu können, einerlei ob gut oder ob schlecht? Kein Musiker würde es jedoch versuchen, gegen eine mittelmäßige Vorstellung Protest einzulegen; denn er weiß wohl, daß sie nicht für ihn, den Musiker, gegeben wird, sondern für seine Nachbarn zur Rechten und zur Linken.

Anders war das Schicksal von Rossini's „Tell", dem größten Werke des größeren Meisters. Als es zuerst erschien, wurde es fast verkannt. Ein außerordentlich begabter Sänger, Duprez, mußte erst eine Arie darin finden, welche die wunderbaren Mittel seines seltenen Organs hervorhob, um die Menge herbeizulocken, welche nur wegen des berühmten Brust-C's — ut de poitrine — sich unzählige Male einstellte und das Übrige mit in Kauf nahm, wodurch aber glücklicherweise dem Werke die nöthige Frist gegönnt wurde, die es brauchte, um verstanden und gewürdigt zu werden. „Wilhelm Tell" kommt nicht wie die „Stumme" auf allen Bühnen zum Vorschein. Führt man ihn aber auf, so zeigt das ein verständiges Eingehen in die Kunst und jeder Kunstsinnige und Kunstverständige besucht gern eine Vorstellung, von welcher er weiß, daß sie seinetwegen gegeben wird.

IX.

Bellini's „Montecchi e Capuletti".

1854[1].

Zu Ehren einer Sängerin, welche hier in einigen Rollen gastiren und mit dem „Romeo" debütiren wollte, wurde diese Oper wieder auf unsere Bühne gebracht.

Daß eine solche Wahl und speciell die des „Romeo" als Debütrolle nicht vereinzelt vorkommt, sondern daß sie im Gegentheil von den meisten deutschen Sängerinnen, trotzdem sie schon seit längerer Zeit zum abgenutzten Gaul geworden, immer noch als Paradepferd benutzt wird, mag uns als eines der offenkundigsten Symptome für das ausschließliche Gewicht gelten, welches Theaterunternehmungen zum größten Nachtheile der Kunst, ihrer Erfordernisse und Interessen und insbesondere auf Kosten des Opernrepertoires auf finanzielle Spekulationen legen. Daß ein Werk, wie das genannte, in einem Lande, wo es von allen musikalisch Gebildeten — die Orchestermitglieder und das Sängerpersonal inbegriffen — nur als das verjährte Produkt einer veralteten Schule betrachtet wird, immer noch eine Art Wünschelruthe für die Kasse sein kann, könnte auf die Künstler, welche unablässig bestrebt sind der Kunst als solcher einen größeren Spielraum auf der Bühne zu gewinnen, tief entmuthigend wirken, wären sie sich nicht andererseits bewußt, daß die Kunst eine unbesiegbare Macht in sich trägt und daß sie, wenn

1. Geschrieben nach einer von Liszt am 2. April dirigirten Aufführung dieser Oper am Hoftheater zu Weimar. T. H.

die Stunde des Fortschrittes schlägt, kraft dieser Macht ihr Feld von jedem überwuchernden Mißbrauch und Unkraut reinigen wird, ohne sich dabei von irgend welcher persönlichen Willkür oder irgend welchem persönlichen Unvermögen hindern zu lassen.

Daß eines der schwächsten Werke Bellini's sich in Deutschland so beharrlich auf der Bühne zu halten vermag und eine Majorität von Sängerinnen von der Manie angesteckt ist als Romeo zu debütiren, wäre allerdings etwas wunderlich, wüßte man nicht, daß in neuester Zeit eine mit Recht berühmte Sängerin sich darin gefällt, alle ihre Gastspiele — in ganz Deutschland — mit dieser Rolle zu verherrlichen und sie bei der Bühne, deren Mitglied sie ist, fortwährend auf dem Repertoire zu erhalten. Zu ihrer Gestalt paßt das Männerkostüme, die Rolle läßt die besten Lagen und mächtigen Töne ihrer Stimme zur Geltung kommen, ohne daß ihr dabei weder durch Studien noch Vokalisen noch durch dramatische Aufregung eine besondere Anstrengung verursacht würde. Brauchte es aber mehr als eines solchen Beispiels, um sofort alle Primadonnen zu überzeugen, daß auch sie in diesem Kostüme am besten paradiren und Effekt machen würden, auch wenn ihr Talent, ihre Gestalt und ihr Äußeres noch so wenig zu dieser Rolle geeignet sind? Wie sich voraussehen ließ, blieb es nicht aus, daß viele von ihnen ohne ihr Vermuthen sich der baren Lächerlichkeit aussetzten, nur um nicht hinter den Triumphen eines bedeutenden Renommées zurückzubleiben.

Es ist wahr, den einigermaßen müde gewordenen Stimmen, denen die hohen Lagen unbequem sind und die sich nur noch in der Tiefe einige Frische bewahrt haben, ist diese Partie besonders günstig. Auch das ist wahr, daß das Publikum es leicht und bequem findet, einmal Gehörtes und schlechtweg Genossenes wieder zu hören und zu genießen, ohne die ernstere Seite der Kunst weiter zu erwägen. Bereitwillig lächelt es dem Raben zu, wo man ihm eben noch den Pfau gezeigt; es geräth sogar über den Gesang des Gimpels in Ekstase, wenn er nur auf dem Baume pfeift, wo die Nachtigall gesungen hat. — —

In dem kunstgebildeten Deutschland ist ein solcher Stand der Dinge auffallend und bedauernswerth.

Unter denen, die ihn auf verschiedene Art, aber aus demselben Beweggrunde zu erhalten suchen, gebührt vor allen den berühmten Künstlern der erste und ernsteste Vorwurf. Mit kläglicher Vergeudung ihrer Kräfte an unwürdige Aufgaben erhalten sie Werke auf der Tagesordnung, die dieser nicht mehr würdig sind oder es niemals waren. Auf sie, die durch Mißbrauch wirklicher Gaben sich einen billigen Erfolg erpressen, fällt augenscheinlich der größte Theil der Verantwortlichkeit. Indem sie dazu beitragen, die Kunst zu einem Zeitvertreibe für Müßiggänger zu erniedrigen und sich für Produktionen, welche die ernste Muse verleugnet, bewundern, applaudiren und bezahlen lassen, steigen sie selbst vom Rang des Künstlers zur Eskamotage hinab.

Nur ein schwächerer Tadel trifft die Talente zweiten Ranges. Sie besitzen nicht den Muth falsche Vorurtheile zu überwinden, das Joch der Nachahmung abzuschütteln und Rollen zu wählen, welche ihren persönlichen Mitteln und Vortheilen angemessen sind.

Sie aber sollten ihre Individualität geltend machen.

Wenn sie sorgsam das Kopiren berühmter Künstler vermeiden und nicht durch ein sklavisches Wandeln im vorgezeichneten Fahrgeleise Vergleiche herausfordern wollten, die nur zu ihrem Nachtheile ausfallen können, so würden sie zweifellos ihre Vorzüge in ein besseres Licht stellen. Doch hieße es das Unmögliche verlangen, wollte man bei gewöhnlichen Erscheinungen die Kühnheit der Initiative — dieses ausschließliche Eigenthum hervorragender Geister — voraussetzen. Wenn aber viele Sängerinnen so wenig Takt und Gefühl für das Schöne, für das Schickliche ihres Standes besitzen — den sie leider oft zum Métier herabwürdigen —, daß sie auf berühmte, aber schlechte Beispiele sich stützend diesem Mißgriff mit einer gewissen Naivetät sich hingeben, so muß man sich mindestens wundern, daß die Theaterdirektionen durch ihren gefälligen Konsens diesen unaufhörlich schlechten Geschmack verbreitenden und die ärgsten Mißbräuche begünstigenden Unfug noch unterstützen.

Solchen Spekulationen hülfreiche Hand leisten heißt so viel wie die Bühne diskreditiren und ihren Verfall und Ruin beschleunigen. Dabei wird dem Publikum der Magen durch solche ungesunde Kost

derartig verdorben, daß es sich erst einer strengen Diät unterziehen muß, um substantielle und vornehme Speisen wieder ertragen zu können.

Ist ein solches Übel eingerissen, so fällt ein Theil der Schuld unvermeidlich auf die Direktionen. Denn sie werden niemals wagen dürfen das Princip aufzustellen: ein Hof- oder Stadt-Theater sei nicht dazu bestimmt, die Kunst in Flor zu bringen und habe nur zum Zwecke, beliebige Vorstellungen zu bieten, die so amüsant sind, daß Hof und Stadt willig Geld dafür hergeben. Da im Gegentheil die Theorie diesen Endzweck der Bühne immer auf Werke verweisen wird, welche der Aufmerksamkeit und des Interesses der Höfe und des gebildeten Gesammtpublikums einer Stadt würdig sind: so ist es Sache der Bühnenvorstände, dem Einfluß nichtiger Laune auf ihr Repertoire zu steuern.

Von ihnen sollte die Anregung ausgehen, daß berühmte Virtuosen und Sänger ihre Kräfte auf edle Werke verwenden — auf Werke, welche der Kunst zur Ehre gereichen und die zu geben, zu hören und zu bewundern man sich zur Ehre rechnet.

Wir gewiß am wenigsten bestreiten den Künstlern im allgemeinen und namentlich den ausgezeichneten unter ihnen das Recht, manchen Werken oder Rollen selbst zweiten Ranges einen bis dahin verborgenen Reiz, ein neues Interesse, einen unerwarteten Effekt abzugewinnen, vorausgesetzt, daß sie ihnen Gelegenheit geben gewisse Seiten ihres Talents und ihrer Fähigkeiten in ein besonders günstiges Licht zu setzen. Wir möchten ihnen nicht im mindesten das ihnen gebührende Recht kürzen, gewisse Vorstellungen — mögen sie alte, neue oder unedirte Werke betreffen — für sich in Anspruch zu nehmen. Im Gegentheil möchten wir lieber den dramatischen Künstlern mehr Gelegenheit zur trefflichen Ausübung solchen Rechtes gewinnen, als helfen es ihnen zu entziehen.

In ihren Händen gerade liegt es, Werke von wirklicher Schönheit ungünstigen Umständen oder der Zerstreutheit des Publikums gegenüber zu endlicher Geltung zu bringen.

Es wäre absurd ausübenden Künstlern die freie Wahl von Rollen absprechen zu wollen, die ihren persönlichen Vorzügen am besten konveniren.

An dieses Zugeständnis müßte sich jedoch die Bedingung knüpfen, daß sie bei dieser Wahl nicht aus überwiegend egoistischen Rücksichten schwache, mittelmäßige oder veraltete Werke über verdienstvollere oder jüngere und lebensfähigere setzen und auch hierin energisch der Majorität des Publikums — dem wir in solchen Dingen keine absolute Kompetenz zuerkennen — Widerstand leisten. —

Wir erinnern uns wohl, daß Frau Schröder Devrient oftmals den „Romeo" gespielt hat. Doch hat sie außerdem den Erfolg des „Fidelio" von Beethoven sicher gestellt, Weber's „Euryanthe" zu höherer Geltung gebracht und den schönsten lyrischen Schöpfungen von Schubert Eingang und Verständnis verschafft. Nachdem sie dermaßen der Künstlerpflicht im strengsten Sinne genügt, mochte es ihr immerhin erlaubt sein auch einer weiblichen Laune nachzugeben. Wenn aber die Sänger einzig und allein der allgemeinen Seichtigkeit Koncessionen machen, so sind die Theaterdirektionen, nachdem sie den Sängern, ihrer persönlichen Eigenschaften wegen, das Zugeständnis gemacht haben in mittelmäßigen Werken aufzutreten, nicht nur im Recht, sondern sogar verpflichtet nun auch ihrerseits andere zu bedingen und zwar aus dem triftigen Grunde zu bedingen: daß auf einer in gutem Rufe stehenden und über diesen guten Ruf wachenden Bühne der begabte Künstler sich ausdauernd den ernsten Schönheiten der Kunst hinzugeben und sich Aufgaben zu unterziehen hat, welche den wahren Künstler und nicht bloß die »lâneurs« interessiren, denn der Kunstgenuß der letzteren ist vollkommen von einem schönen Bein oder einem runden Arm befriedigt. Es ist ein Jammer, daß in unseren Tagen, um solchen bornirten Gaffern das Geld aus der Tasche zu pumpen, die Künstler wie eine Art Maschine behandelt werden. Als etwas anderes werden sie von den Theaterdirektoren kaum mehr angesehen — sie fragen den Henker nach der Kunst. Ein Meisterstück zu gewinnen, ein schwieriges Werk gut zu geben, es zur Geltung zu bringen, den Boden ihres Repertoires zu erhöhen: das sind Stiefkinder unter ihren Sorgen! Sind aber diese Rücksichten erst einmal bei Seite gesetzt, so fühlen sich die Künstler nur zu sehr ermuntert auch ihrerseits den letzten Rest artistischen Gewissens in die

Schanze zu schlagen, und, ohne sich Gewalt anzuthun ihre Befriedigung im Erregen frivoler Neugierde zu finden, ohne Schonung ihrer Würde jedes hiezu beitragende Mittel willkommen zu heißen und zuletzt jede Rücksicht, jeden Skrupel gegenüber der Kunst und ihren Interessen zu vergessen.

Als die Malibran, angesteckt von der allgemein verbreiteten Leidenschaft der Frauen für Männerrollen, deren Bereich sie sogar bis auf den „Othello" ausdehnte, den „Romeo" spielte, fühlte sie Bellini's Schwächen in diesem Werke so gut heraus, daß sie den letzten Akt durch den aus Paccai's Oper desselben Namens mit dem berühmten Cantabile: »Ah, se tu dormi, svegliati« ersetzte, was man allgemein für besser erachtete und auch später noch in Frankreich und Italien beibehielt. Hiemit bewies die große Künstlerin wenigstens, daß die Kunst ihr nicht gleichgültig sei, daß sie nicht blos strebte applaudirt zu werden — denn das hatte sie mit der ersten besten Komposition erreicht —, daß sie ihre Rollen nicht allein glänzend, sondern der Künstlerachtung würdig geben wollte. Übrigens war Bellini's Oper neu komponirt und besaß noch den anziehenden und schnell verblühenden Reiz, den man in Frankreich mit dem Ausdruck »beauté du diable« bezeichnet.

Ein an sich selbst mittelmäßiges, aber nach dem Geschmack des Tages geformtes Werk kann ein flüchtiges Parfüm in sich schließen, welches die Vorliebe vornehmer Theaterbesucher und die Nachsicht der Künstler ihm gegenüber rechtfertigt, ähnlich wie Maler von den Reizen erster Jugendfrische entzückt sein können, ohne daß regelmäßige oder bedeutungsvolle Züge diese Anerkennung motiviren. Solche Werke haben so sehr eine Berechtigung des Daseins, daß es sogar richtig ist sie in ihrer ersten Blüthe, so lange der Morgenthau sie noch verschönt, dem Publikum zu bieten. Da sie aber jedes kräftigeren Lebensprincips entbehren, werden sie, sobald ihr Dasein über die gesteckte Grenze sich ausdehnt und sie verwelkt und verwittert noch vor aller Augen ausgebreitet werden, eben so widerwärtig, wie sie vordem entzückten. Als Oper eines jungen Komponisten verdienten die „Montecchi" zur Zeit ihres Erscheinens die gebührende Berücksichtigung: sie veranlaßten zur Erwartung

besserer Arbeiten, welche auch erfüllt wurde. Welche notorische Inconsequenz ist es aber noch heute, wo selbst die besseren Werke dieses Autors sich ihrem Abend nähern, auf den deutschen Bühnen nicht nur eine der schwächsten Kompositionen Bellini's, sondern auch der Schule, welcher er angehört, hartnäckig am Leben erhalten zu wollen!

Die „Montecchi e Capuletti" können zu der Reihe von Zwitterwerken gerechnet werden, welche einer Mischung aus Rossini's Hinterlassenschaft und den neu heranschwimmenden Principien der romantischen Schule ihr Leben verdanken.

Doch findet man hier nur Proben des wenigst Werthvollen der beiden Richtungen. Ihre melodische Form gehört der alten italienischen Oper an, die ausschließlich zum Abgirren von mehr oder minder dramatischen, mehr oder minder motivirten Gefühlen bestimmt ist. Ihr Süjet gehört schon in die Periode, wo die Situation Haupthebel des Interesses wird. Ihre Melodien sind voll jener süßlichen Banalität, jener sentimentalen Mattherzigkeit, die von einem jungen hübschen Munde ausgesprochen immer einen gewissen Reiz ausübt und in der Kunst im Augenblick des Erscheinens gefallen mag, die aber, sobald ihre Mode vorüber ist, so unerträglich werden, wie das Lächeln eines welken, geschminkten Gesichtes. Diese hyperleichte Melodie, die sogar jedes Ohr, jedes Gedächtnis seiner Zeit einnahm, ist in ihrer Weichlichkeit, in ihrer Schlaffheit, in ihrem Mangel an Energie, Erfindung, Originalität und wirklichem Feuer mit der Zeit geradezu ekelhaft geworden. Ohne Breite gebaut, ohne Kraft geführt ist ihre Wendung durchaus linkisch.

Andererseits ist der Text einer der ungeschicktesten Versuche unter den angehenden Bestrebungen jener Periode frappante, unerwartete und seltsame Effekte in die Oper einzuführen, um ihr Interesse durch außerordentliche Situationen zu vermehren. Sicher möchte schwer ein Stoff zu finden sein, der eine größere Fülle solcher Situationen böte, als „Romeo und Julia". Shakespeare hat aus diesen Liebesereignissen wie aus grünen, markigen Zweigen einen Altar erbaut, den er vor unseren Augen zum Scheiterhaufen werden und auflodern

läßt, damit wir sehen, mit welch einer reinen, duftenden, glühenden Flamme die Liebe zwei junge Herzen bis zum Todessehnen, bis zur Todeseifersucht entflammen kann. Die Annalen der Martyrologie der Liebe haben weder in Legende noch Mythus ein reizenderes Opfer aufzuweisen. Wie brutal, wie roh und prosaisch dagegen behandelt Bellini's Libretto die wunderbare Durchsichtigkeit dieses Stoffes, dessen ätherische Poesie ihm ein Noli me tangere zu wahren schien, und wie gemein sind die Situationen aufgefaßt, die man eines hinlänglichen Eindruckes auf das Publikum für gewiß hielt!

Von allen den Zügen, welche die Individualität, Lebensfülle und Wahrheit der Shakespeare'schen Charaktere bilden, ist auch nicht eine Spur geblieben. Kein Gedanke, keine Erinnerung an jene Charakteristik rascher, voller, gewaltiger Liebe, wie sie in ihrer ganzen Gluth flammt und in all ihrem Glanze strahlt, seit sie dem Herzen sich offenbarte. Vergebens suchen wir hier das himmlische Schmachten, die liebeathmende Keuschheit des ersten Kusses, das wonnevolle, nicht Gefahr, nicht Tod achtende Feuer, vergebens die Balkonscene, den Muth der Geliebten, den raschen Entschluß des Liebenden. Wo ist Shakespeare's Tybalt, wo Mercutio, wo die geistreichen, schimmernden, sorglosen Chevaliers, die mit dem Leben wie mit Sonettreimen oder mit Würfeln spielen? Wo die Amme, diese Alte, die uns an einen jener Köpfe erinnert, wie Denner sie malte? Wo jener alte Capulet, der seine Tochter seit dem Tage ihrer Geburt so liebt, daß er sie lieber todt, als nach ihrer Wahl und nach ihrem Herzen glücklich sehen will? Wo die dergestalt zärtliche Mutter, daß sie sich blos ein Schließeramt bei ihrer Tochter vorbehält? Selbst die Musikanten des Shakespeare vermißt man denen Bellini's gegenüber.

Was giebt dafür die Oper? —: ein Fest, wie alle Feste — ein junges Mädchen, das heirathen soll und [illegible] sollen sie ja alle! — einen Liebhaber, wie andere Liebhaber — eine Todtengruft, gleich anderen Todtengrüften. Man könnte allerdings sagen: „Shakespeare's Werk bringt auch nur eine Geschichte, wie sie viele andere Dichter bringen. Denn was ist gewöhnlicher als ehrgeizige und egoistische Eltern, als eine liebestrunkene Jugend, noch ehe sie den

Rausch der Liebe empfunden? die schon vom Taumel erfaßt ist, da sie kaum die Lippen am Becher genetzt, und den Tod wie eine Wonne erstrebt, wenn er ihr nur das ewige Brautbett bereitet?" Ja, das ist wahr — aber Romeo und Julia sind gerade in ihrer Einfachheit erhaben. Nichts Ungewöhnliches zeichnet scheinbar diese beiden Liebenden aus. In den natürlichsten Umgebungen und Verhältnissen entsteht und wächst ihre Neigung. Plötzliche Bezauberung durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit, geheime Zusammenkünfte, Zagen und Gefahren, Sehnen und Glühen, Anbetung und Leidenschaft, Vereinigung und Glückseligkeit, Leid und Entzücken, gänzliches Aufgehen und Vergessen des einen im anderen, Mißgeschick, Katastrophe und gemeinsamer Tod. Ist das nicht die unheilvolle und wahrhafte Historie vieler Liebenden? Wer aber erzählt den Überlebenden von dem Wogen ihres Herzens, unter dem sie wie unter glühendem Windhauch des Orients sich bewegen? von den Sensationen, die wie elektrische Ströme durch ihre Adern rollen? von den Stürmen, die den hellen Horizont ihrer Leidenschaft verdunkeln? — wer erzählt ihnen von ihrem Glück und Leid, von ihren Thränen im Leben, von ihrem Lächeln im Tode? Sie nehmen das alles schweigend mit in die Gruft hinab.

Nur der Genius vermag mit hellsehendem Auge das schattige Dunkel liebeseliger Geheimnisse zu durchdringen; nur er vermag von dem ekstatischen Entzücken und verzagenden Herzeleid der Liebenden die Hülle wegzunehmen, wie man die alabasterne Kugel um eine Lampe zerbricht, um sie vor unseren glanzbetäubten Augen in ihrer ganzen Kraft leuchten zu lassen. Shakespeare hat uns den sonnenblendenden Glanz der Liebe um so unverhüllter gezeigt, als er diese nicht in erdichtete Regionen, in die Wunder- und Märchenwelt versetzte, sie nicht in Wesen von übermenschlichen Gaben sich entfalten ließ, sie nicht in einem phantastischen Medium und mit den chimärischen Farben des Traumes im Kampf mit dem Übernatürlichen, Unfaßbaren schilderte. Wie sich die Liebe im wirklichen Leben zeigt, wie sie erfinderisch ist und die ihr entgegen tretenden Schwierigkeiten und Hindernisse überwindet: so stellt er sie vor uns hin.

Und, um uns gewaltiger von der Wahrheit des Gefühls, dessen keusche Glorie er vor uns entschleiert, zu überzeugen, erhellt er mit dem Lichte seiner Palette auch die kleinste Nebenfigur. Er läßt in die pathetische Scene alle Hebel spielen, die auf unser Geschick einwirken: vom Staate an, der durch das Dazwischentreten des Fürsten zu Gunsten eines allgemeinen Ordnungsplanes von dem Individuum abstrahirt, bis zu dem seit Generationen vererbten Haß, Ehrgeiz und Rachedurst, die aus geschichtlichen Gründen über Gang und Geschick eines Daseins entscheiden —, von der Kirche und der moralischen Weise und göttlichen Heiligung eines höchsten Gefühls an, bis herab auf die täglichen Zufälle des socialen und häuslichen Lebens, bis auf Feste und Tänze, Tod und Trauer, Hochzeit und Prunk mit dem ganzen zahlreichen Gefolge von Personen, die dabei die Hand im Spiele haben, von den vornehmsten bis herunter zu den geringsten. Auf dem Hintergrunde dieser vollen Realität erhebt sich um so heller und wahrheitskräftiger das Ideal der Liebe. Nicht unter Schatten wandelt dieses lebenathmende Liebespaar — nein! jedes Glied der sie umgebenden Gesellschaft und Familie ist lebendig wie sie, lebendig wie wir selbst, ist beseelt von zähen Leidenschaften, hält fest an hartnäckigen Willensmeinungen, schwärmt für seine Phantasien, schwillt und strotzt von Stolz und hängt mit zärtlicher Liebe an seinen eingefleischten Thorheiten.

Man erröthet fast, diesem Werke Shakespeare's, welches durch die Wärme des Kolorits, Reinheit der Linien, Kunst der Gruppirung, Noblesse der Stellungen und Grazie des Faltenwurfs mit Werken Rafael's rivalisirt, den abgeschmackt kolorirten Holzschnitt zu vergleichen, den uns Bellini von ihm gab. Aber wenn wir uns doch einmal schämen müssen, scheint es uns ehrlicher unsere Schmach zu bekennen, als sie geduldig zu ertragen. Gewiß sucht niemand einen Reflex von Rafael's Genius in einer schlechten Lithographie oder ein Echo der Muse Shakespeare's in einem schalen Libretto. Wenn aber jeder Gebildete erröthen muß jene Lithographie in seinem Zimmer prangen zu lassen: warum erträgt man ohne Murren ein so erbärmliches Puppenspiel? Wir wissen wohl, daß die enthusiastischen Verehrer des Schwans vom Avon von dem blo-

ßen Gedanken empört sein würden, solchen literarischen Unrathe gegenüber auf ihren Poeten zu zeigen; wir fragen nur: wie es kommt, daß ein so kultivirtes Publikum, wie das deutsche, an dergleichen Produktionen sich ergötzen kann? Statt jener Shakespeare'schen Menschen, die unserer lebenden Umgebung so aus dem Gesichte geschnitten sind, daß wir glauben möchten, sie gestern noch gekannt zu haben und mit ihnen umgegangen zu sein, führt uns die italienische Oper aufgeputzte Automaten, gegängelte Gliederpuppen vor, bei denen wir an die Marionetten aus den Zeiten des ersten Anfang dramatischer Kunst denken müssen. So überwältigend aber ist die tragische Gewalt der Situationen dieses Dramas, daß die Betrachtung ihrer Konturen, wie die Silhouette von einigen statuairen Gruppen genügt, um den Zuschauer zu ergreifen.

Wenn wir der barbarischen Manier gedenken, mit welcher die Opernwortmacher die göttlichsten Schöpfungen der Poesie entstellen, wie sie diese ohne Mitleid und Barmherzigkeit verstümmelt, bald zur Carricatur, bald zur Monstrosität verzerrt haben, so können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es gewisse Verunglimpfungen des Schönen giebt, welche sich das Genie, unter welcher Form es sich auch manifestiren möge, niemals wird zu Schulden kommen lassen. So hat gewiß Rossini dem literarischen Werth der von ihm zu komponirenden Texte niemals irgend welche Aufmerksamkeit geschenkt. Wie ein Göttersohn, der mit Sternen Ball spielt, so spielte er mit der Kunst. Er nahm jedes Gedicht, wie es ihm der Impresario anbot, nur daß, wenn er es gar zu schlecht fand, er sich über ihn und den Poeten lustig machte, über das Publikum, wenn es applaudirte, über sich selbst, wenn die Oper durchfiel. Als ihm aber ein Meisterwerk Shakespeare's in die Hände fiel, machte er wenigstens ein Meisterwerk nach seiner Art daraus.

Um sich von dem „Othello" Rossini's einen Begriff bilden zu können, muß man ihn von Sängern gehört haben, die zu singen verstehen, was man heutigentags kaum antrifft. Nur wer Donzelli oder Rubini als Othello, die Pasta, Malibran oder Viardot als Desdemona gehört hat, vermag den Eindruck zu beurtheilen, den das Werk hervorbringen kann. Er wird sich der

Aufregung erinnern, welche das ganze Haus ergriff, wenn Desdemona ausrief: »Se 'l padre m' abbandona«, sowie der berühmt gewordenen Bewegung, welche die Romanze von der Weide in allen Herzen hervorrief. Da werden Accente der Leidenschaft und Schmerzen laut, deren Wahrheit und durchdringende Wirkung kein Künstler leugnen wird, welcher Schule er auch angehöre. Die melodische Accentuation scheint hier die ganze Energie des deklamatorischen Stils zu ersetzen. Rossini war sich vollständig der Tragweite der zu behandelnden Gefühle bewußt, deren Natur überdies seiner Nation und seinen Auditorien sympathisch war. Wenn der Musiker sich die psychologischen Beobachtungen und pathologischen Studien nicht aneignen konnte, welche der Poet zu Othello's Charakter in animanobili machte, so hat er zum Ersatz dafür alles elegisch Melancholische, alles Leiden der Unschuld, was uns in dem Geschick der Shakespeare'schen Desdemona ergreift, erfaßt und wiedergegeben.

Rossini ist so wenig unter dem Niveau eines tragischen Süjets geblieben, daß ein Othello, eine Desdemona, wie er sie geschaffen, Typen geworden sind, welche dem Musiker eine zweite Behandlungsart eben so erschweren dürften, als dem dramatischen Autor eine Wiederaufnahme des Süjets nach Shakespeare. Nichtsdesto weniger hält Rossini's Oper den gewohnten formlosen und von dramatischen Prätensionen unbeengten Gang der italienischen Schule ein.

Als er die italienische Melodie mit den von der französischen Bühne aufgestellten Forderungen an die Situation vereinigen wollte, wählte er im „Wilhelm Tell" ein Gedicht, von dem er allerdings keine poetische Vollkommenheit verlangte, durch welches aber das Süjet doch wenigstens nicht in beleidigender Weise entstellt wurde, und welches ihm immerhin imposante Scenen, wie den Rütlischwur, ergreifende, wie den Apfelschuß, darbot. Er gab ihnen das Kolorit der reichsten Farben seiner Palette und sein so geschaffenes Werk erscheint als die edelste Anstrengung einer im Sinken begriffenen Schule, als der Gipfel, den zu erreichen sie bestimmt war, und bezüglich des Librettos zugleich als ein annähernder Versuch, dramatische Nothwendigkeit in die Handlung der Oper einzuführen.

Ein analoges Urtheil läßt sich über Bellini's „Norma“ und „Puritaner“ fällen. In beiden erscheint die italienische Melodie im vortheilhaftesten Gewande, und in der ersten ist zum mindesten den Erfordernissen der französischen Bühne in gelungener Weise genügt, während wir in der „Montecchi“ die Vereinigung einer der fadesten Inspirationen der ersten Opernperiode mit einer der fadesten Skizzen moderner Texte erblicken, den manchen Ausdruck des in der ersten Periode ausschließlich erstrebten Gefühls mit der ungeschicktesten Folge von Situationen, deren hervortretendes Platzgreifen die zweite charakterisirt.

Wie soll man aber die Absurdität charakterisiren, aus diesem verliebtesten aller Liebhaber eine Frauenrolle zu machen? Dieser Nonsens hat in unseren Tagen alle Naivetät verloren und ist nicht länger haltbar. Es gehörte die ganze Trägheit der Phantasie, die ganze Nachlässigkeit eines liebenswürdigen jungen Gentleman, dieser ganze blonde, zarte, schwächliche, sanftmüthige Bellini mit dem Keime der Schwindsucht, mit seiner eleganten Fahrlässigkeit, mit seiner melancholischen disinvoltura geistiger und körperlicher Gewohnheiten dazu, um aus Zerstreuung einen alten Gebrauch der italienischen Oper beizubehalten, ohne zu fragen, ob sich das mit den intellektuellen Begriffen unseres Jahrhunderts, mit unseren Ansprüchen an dramatische Wahrheit oder zum mindesten an dramatische Wahrscheinlichkeit vereinbaren lasse. Zu der Zeit, als man allgemein schon vollständig von dem sinnlichen Genusse der Gesangskunst, von dem melodischen Ausdruck einiger leidenschaftlicher Momente befriedigt war, und zwar in einem Lande, wo man das Theater zum Salon macht und sich nie die Mühe auferlegt der Entwickelung eines Stückes zu folgen, nahm man natürlich, ohne daran zu rühren, die empfindlichsten Unwahrscheinlichkeiten hin; in unserer Zeit jedoch ist die Aufrechterhaltung einer solchen Tradition, deren Ursprung uns zu noch empörenderen Gewohnheiten zurückführt, ein ästhetischer Skandal.

Wir haben uns oft gefragt, wie es kommen mag, daß das gelehrte und literarische Deutschland so wenig Anstoß an dem Kindischen dieser Oper nimmt? wie es ohne Murren die scheußliche

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Verketzerung dieser herrlichen Tragödie erträgt? wie es einer Art Maskerade oder Parodie derselben in einer Oper mit Behagen zuhört, welche so geringen musikalischen Werth besitzt, daß man sie in Frankreich und England schon seit fünfzehn Jahren bei Seite gelegt hat? Wäre es von dem Vaterlande eines Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn, wo man fast täglich und überall eines der Werke dieser Meister hören kann, zu vermuthen gewesen, daß eines der mittelmäßigsten Produkte jener Schule Jahre lang volle Häuser macht, während man ihren genialsten Repräsentanten gänzlich vernachlässigt? Denn wo werden Rossini's Werke genügend gegeben, dessen breite Faktur, dessen reichen melodischen Strom, dessen Meisterhand wohl niemand mit gutem Gewissen leugnen kann?

Es läßt sich begreifen, wenn die Verehrer sinnlich leidenschaftlicher Musik es vorziehen, einen Abend vor den glühenden Bildern dieses Meisters zu verbringen, statt den ernsten Klängen eines Bach, Beethoven oder Weber zu lauschen. Daß aber Städte, deren gebildete Kreise sich etwas darauf zu Gute thun, Gedanken und Stil der genannten Meister zu verstehen, ein nicht minder zahlreiches Publikum aufzuweisen haben, welches sich mit vollkommenstem Wohlbehagen das blasseste unter den blassen italienischen Werken vororgeln läßt, das ist allerdings ein räthselhaftes Faktum, dessen Erklärung man nur in einer sich hinter scheinbarem Interesse versteckenden wirklichen Geringschätzung der Kunst oder in reeller Blasirtheit finden kann, die gähnend vor dem wahrhaft Schönen sitzt und sich mit künstlichem Enthusiasmus für Trivialitäten exaltirt.

X.

Boieldieu's „Weiße Dame“.

1854[1].

Das Süjet zu Boieldieu's Meisterwerk ist nach zwei Romanen von Walter Scott — „Guy Mannering“ und „Monastery“ — gebildet und entlehnt dazu noch einem dritten Werk desselben Dichters einen Zug seiner Handlung.

Der ihr so schnell gewordene Beifall bestimmte diese Oper in brillanter Weise die Periode zu eröffnen, in welcher man sich mit Eifer auf die Fabrikation von Theaterstücken aus berühmten Romanen verlegte.

Hätte man dieses Verfahren nur auf die Oper angewandt, so ließe es sich als eine Folge der mit ihr im Zusammenhange stehenden Umgestaltungen betrachten, als einen Versuch dem sich mehr und mehr fühlbar machenden Bedürfnis, das Libretto durch ergreifende Bilder interessanter zu machen, abzuhelfen, was den Mißbrauch als einen transitorischen gelten lassen würde. Dem war aber nicht so. In Frankreich wie in Deutschland griff diese nachtheilige Gewohnheit alsbald in allen dramatisch-literarischen Zweigen um sich. Seit vielen Jahren hat sich das Übel nur vermehrt und verschlimmert. Die Erfolge, welche noch diesen Winter den „Kamelien-“ und den „Perlen-Damen“ in Frankreich, sowie der „Waise von Lowood“ als Nachfolgerin der „Frau Professorin“ in

1. Geschrieben nach einer am 10. April von Liszt dirigirten Aufführung an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

Deutschland zu Theil wurden, lassen keineswegs auf ein baldiges Ende dieses Romanwucherns auf den Brettern schließen. Dieses Anlocken des neugierigen Publikums à tout prix und besonders à bas prix ist ein langsam tödtendes Gift für die Kunst; denn es entwöhnt den Zuschauer der edleren Eindrücke, die er im dramatischen Kunstwerk zu suchen hat und suchen sollte.

Das Bedürfnis nach Erregung ist ein allgemeines. Die Bildung des Geistes aber besteht darin Erregungen zu empfinden, welche den edelsten Regionen der Seele angehören und von der Kunst durch Mittel hervorgerufen werden, die unserem prüfenden Verständnis Befriedigung gewähren. Um ungebildete Zuschauer zum Lachen oder Weinen zu bringen, bedarf es nur der plumpsten Handwerksgriffe. Solche Eindrücke aber sind flüchtig und der Gegenstand, der sie hervorbrachte, fällt bald dem Vergessen anheim. Der gebildete Zuschauer, der sich von der Beschaffenheit eines Werkes Rechenschaft zu geben vermag, zollt den besseren Werken bleibende Anerkennung, auch wenn sich diese minder geräuschvoll kundgiebt.

Die Kunst wendet sich nur an das gewählte, aus Gebildeten bestehende Publikum, welches sie nicht ohne Gefahr des Verfalls entbehren kann. Obwohl nun auch die Zahl derer, welche das Schöne in der Kunst genießen und in seiner verschiedenartigen Erscheinung erkennen, immer und überall eine beschränkte bleiben wird, so hängt ihre Mehr- oder Minderzahl doch namentlich von denen ab, die einen Einfluß auf Kunstinstitute ausüben, je nachdem diese häufig oder selten Gelegenheit geben den Geschmack an schönen, edlen und geistigen Erzeugnissen bilden zu können. Denn zu einer gewissen Fähigkeit des Urtheils gelangt man nur durch die Gewohnheit ausgezeichnete Werke öfters zu sehen, zu hören und zu vergleichen.

Einer solchen Verbreitung guten Geschmacks und richtiger Auffassung tritt der eingewurzelte Mißbrauch Romane zu dramatisiren auf das entschiedenste entgegen.

Solche Erzeugnisse wirken nur zu leicht auf das Gefühl des Zuschauers, weil dieser aus der Erinnerung beliebter Lektüre den Eindruck schon fertig mitbringt, welchen ihm das dramatische Kunstwerk selbst geben sollte. Seine Erinnerung ergänzt alle Lücken und

Schwächen des Stückes, was zur Folge hat, daß dem Dramatiker durchaus keine Anstrengung zur Erhaltung des Interesses und der Spannung zugemuthet wird — der Zuschauer ist ja mit den handelnden Personen bereits durch den gelesenen Roman vertraut! Das lockerste Gewebe genügt, um ihm schon bekannte Begebenheiten in das Gedächtnis zurückzurufen. Die große, aber nur banale Anziehungskraft, welche ihre scenische Darstellung ausübt, hat meistens keinen anderen Grund, als daß man von ihr einen Schimmer von Wahrscheinlichkeit für das Unwahrscheinlichste erwartet, worauf man wie ein trunkener Mensch, der sich an verfälschtem Wein berauscht und die nöthige Feinheit des Sinnes eingebüßt hat, um über Reinheit, Geschmack und Blume eines edlen Getränkes urtheilen zu können, den Schauplatz verläßt.

Gewiß würde man vergebens die dramatische Kunst in nur eine einzige Form einzuengen versuchen.

Ihre Gestaltung und ihr Wesen trägt nothwendigerweise das Gepräge der jeweiligen Sitten und Ideen.

Jede Epoche, jede Nation wirft ihren eigenthümlichen Reflex auf das Drama, welches in Übereinstimmung mit der gleichzeitigen Weltanschauung entsteht.

Griechisches und römisches Theater, das Theater der modernen Kulturvölker, das spanische, englische, französische, deutsche — sie werden alle nur aus dem Medium der Civilisation heraus verständlich, in welchem jedes zu seiner Blüthe gelangt ist.

Trotzdem und obgleich das in seinen ursprünglich angeborenen Leidenschaften sich immer gleichbleibende menschliche Herz der ewige Urquell der dramatischen Kunst ist — ähnlich, wie die menschliche Gestalt für alle Zeiten der Typus der Skulptur und der Malerei bleibt —, so wird dennoch alle Darstellung durch die Verschiedenheit der Rassen-Empfindung und der Rassen-Physiognomie bis ins Unendliche je nach den Formen variirt, welche ein und dasselbe Gefühl, ein und derselbe Typus unter dem steten Wechsel von Sitten und Ideen annimmt.

Auch dem Roman ist das menschliche Herz Urquell, Typus. Seine Aufgabe besteht darin, die Modifikationen darzustellen, die

es unter verschiedenen Einflüssen — Sitten, Gebräuchen, socialen und Kulturzuständen, individuellen und allgemeinen Geistesrichtungen — erfährt. Doch folgt hieraus noch keineswegs, daß sein Stoff sich eben so gut für die Bühne, wie für die Lektüre behandeln ließe. Selbst wenn er sich als solcher ebenso gut für die Bühne eignen sollte, so wird er doch durch die dem Roman eigenthümlichen Manipulationen in einer Weise entstellt, die auf das Theater nicht anwendbar ist, weil ihre Gesetze der Proportion und ihre wesentlichen Elemente gänzlich verschieden sind. Es suchen allerdings alle Künste, deren Aufgabe darin besteht, dem socialen Leben und menschlichen Herzen einen Spiegel vorzuhalten, ihre Grundstoffe in der Geschichte, in der Chronik, in der Tradition, der Legende, Erzählung, gleichsam in den Archiven der Völker und in deren geheimnisvollem, räthselhaft geformtem Anfang: dem Mythus. Jede Kunst aber zieht in anderer Weise das Material für die Zwecke ihrer besonderen Umgestaltungen und Umwandlungen aus diesen Quellen heraus. Jede Geschichte stellt sich den Augen der Poeten und Künstler wie ein Landstrich dar, den sie nach verschiedenen Bedürfnissen auszubeuten suchen. Die einen wollen nur seine Darstellung im Ganzen geben, die anderen forschen nach Schachten voll kostbarer, verborgener Metalle und dem dritten ist es nur um irgend merkwürdige Konturen, um ein seltenes Kolorit zu thun: jeder strebt aus anderer Absicht, gräbt nach anderen Schätzen, verlangt Antwort auf andere Fragen.

Leidenschaften, Affekte, Stellungen und Geberden, wie die Skulptur sie wiederzugeben berufen ist, sind der menschlichen Natur eben so eigenthümlich und angeboren, wie die dem Gebiet der Malerei angehörenden Stoffe. Erstere jedoch vermag nur gewissen Affekten und Stellungen und zwar solchen poetische Wahrheit zu verleihen, deren Beredtsamkeit und Ausdruck durch die Wirkung des Konturs, durch die Rundung der Formen und ihre verschiedenen Aspekte, durch die feierliche Majestät dieser Kunst erhöht werden kann. Die Malerei dagegen wird nur solche Leidenschaften und Geberden zu ihrem Gegenstand wählen dürfen, deren Gegensätze und überwältigende Energie sie durch die Übergänge des ihr zu Gebote

stehenden Kolorits, sowie durch die Perspektive zu verbinden, zu mildern und uns vor Auge und Seele zu stellen vermag, wie eine magische Beschwörung, die sich uns bald nähert, bald in die Ferne rückt. Und dann: der Marmor ist greifbar, er hat specifische Schwere wie das Lebendige selbst. Skulpturwerke existiren darum auch für den Blinden und haben einen Vorzug des Realismus, der dem Bilde abgeht. Diesen Mangel ersetzt die Malerei durch die größere Mannigfaltigkeit ihrer Stoffe, durch Lebendigkeit der Bewegung, Reiz der Farbe und Perspektive.

Wenn Maler und Bildhauer sich nach der Nothwendigkeit dieser den fundamentalen Bedingungen ihrer Künste angehörenden Unterscheidungen richten, so wird niemals einer den anderen kopiren. Geben sie also ein und demselben Gedanken Ausdruck, so werden sie es auf gänzlich verschiedenen Wegen thun. Sie werden ihn in verschiedene ideale Rahmen fassen, von anderen Seiten betrachten und identische Gefühle in gänzlich ungleiche Formen inkarniren. Nur wenn beide ihn von einander gesondert auf dem ihrer besonderen Kunst gedeihlichen richtigen Weg zum Ausdruck gebracht haben, wird er analoge Stimmungen und ähnliche Gefühle in dem Beschauer hervorrufen.

Wie sehr wäre der Künstler im Irrthum befangen, der sich direkt an der Kunst des anderen inspiriren und sie ohne andere als von der Verschiedenheit des Materials bedingte Veränderungen in die seinige übertragen wollte!

Ist es aber nicht eben so sachwidrig, Roman-Gruppen auf dem Hintergrund von Theaterdekorationen zu zeigen? Gleich dem Gemälde lauscht der Roman der Natur den Zauber ihrer Perspektive, ihrer duftigen Fernsichten und unmerklichsten Farbenabstufungen ab. Auch er vermag seinen Lichtpartien jene Durchsichtigkeit zu verleihen, welche die Maler mit dem Kunstausdruck Luft bezeichnen. Er kann seine Gruppen umwölken, seine Figuren in grauen Nebel oder in irisfarbige, ihren Konturen die Schärfe nehmende Wellen hüllen, er kann ihnen die Grazie des Durchschimmernden, halb zu Errathenden leihen, oder auch malend, wie durch die Lupe gesehen,

jedes Fältchen auf dem Greisenantlitz, jedes Körnchen Schönheit auf den Wangen der Jugend schildern.

Das Drama jedoch muß, wie die Skulptur, eine einzige Minute in ihrem Lauf, sowie die Bewegungen festhalten, welche in diesem kurzen Zeitraume das Individuum charakterisiren. Es begnügt sich nicht damit die Wirklichkeit zu schildern: es will sie nachschaffen. Um aber ihre Illusion voll und ganz wieder zu geben, greift es nur nach gewissen Realitäten, die in dem Brennpunkt einer einzigen Handlung alle die nöthigen Lichtstrahlen zusammenfassen, welche die Physiognomien der Hauptgruppen wahrnehmen und erkennen lassen.

Das vom Roman durch detaillirte Erzählung beschriebene und verherrlichte Faktum kann schwerlich dem vollkommen gleichen, welches in den lebhaften Peripetien des Dramas dargestellt wird. Beide haben uns den Menschen von anderen Seiten, durch verschiedene Darstellungswaffen, in veränderten Dimensionen zu zeigen.

Der wesentlichste Vorzug des Romanes besteht in den psychologischen Zergliederungen, die er uns zu geben vermag. In scharfer Analyse zeigt er uns das Getriebe des Herzens, die unmerklichsten seiner Bewegungen in ihrer ununterbrochenen Reihenfolge; er läßt uns jede seiner Pulsationen fühlen, er enthüllt uns Ring auf Ring der Verkettung seiner Leidenschaften, sowie das komplicirte Spiel ihres Ineinanders. Die Bühne zeigt uns die menschliche Seele gleichsam nur synthetisch. Ihre Affekte, Tugenden und Fehler werden uns nur in ihren äußerlichen Kundgebungen, in ihrer Intensität und Tragweite, in ihrem Resultate faßlich.

Der Roman kann der einfachsten Handlung hohes Interesse verleihen, indem er den Schleier von den über die Hauptlinien eines Daseins sich breitenden verborgenen, unausgesprochenen, unbewußten und noch schweigenden Gefühlen hinwegnimmt oder mit dem Kolorit wechselnder schillernder Reflexe die kleinsten Begebenheiten eines Schicksals beleuchtet, das uns fesselt, seitdem wir in das Gewebe seiner Fäden zu schauen vermochten. Die Bühne verlangt im Gegensatz zum Roman Handlung und stellt am liebsten klar und bestimmt accentuirte Charaktere dar, die sich unserem Geist kräftig und lebendig einprägen.

Ausdehnung von Zeit und Ort kommen dem Roman zu Statten; das Drama wird meistens durch möglichst enge Zusammenziehung beider gewinnen.

Der Roman neigt sich naturgemäß zur Schilderung von Gefühlsverirrungen, von concentrirten langathmigen Leidenschaften, von Ausnahms-Charakteren, deren Innerlichkeit, sowie auch die aus ihr entspringende Art und Handlungsweise er in vielheiligen Wurzeln zur Darstellung bringt, gleich dem auf gleichen Spuren wandelnden Gedicht, wie denn auch Byron seine derartigen Poesien mit dem Namen »Tales« bezeichnet hat. Die Wahl derartiger Persönlichkeiten, Seelen-Geheimnisse und komplicirter Motive gereicht der Bühne selten zum Vortheil. Die von ihr zur Darstellung gebrachten Leidenschaften müssen einfacher Natur sein. Sie müssen in den normalen Regionen unseres Herzens wurzeln, der Majorität der Menschen verständlich und den meisten Intelligenzen zugänglich erscheinen, trotzdem dieselben idealisirt aus der nackten Wirklichkeit emporgehoben, ihre Intensität verstärkt, ihr Maßstab und ihre Verhältnisse vergrößert werden, wie letzteres der Kothurn der alten Tragödie trefflich symbolisirt, indem er selbst den Wuchs der Spielenden über den gewöhnlichen Grad ausdehnt.

Roman und Drama haben das Wahre und Schöne als höchsten Endzweck mit allen Künsten gemein. Nur würde man sich täuschen, wollte man beide unter denselben Formen dieses Ziel erstreben lassen. Bemüht man sich auch noch so sehr die dramatischsten Gefühle des Romans und die Situationen, welche sich der Leser am lebendigsten vorstellt, sowie die am entschiedensten handelnden und unmittelbarsten Charaktere selbst mit dem gewürztesten Dialog auf der Bühne wiederzugeben, so werden sich vielleicht einige Scenen als gelungen erweisen, es wird hie und da ein pikanter Moment, ein pathetisches oder anmuthiges, das Stück in Mode bringendes und das Publikum eine Zeit lang rührendes oder amüsirendes Bild vorkommen: niemals aber wird auf diesem Wege ein Kunstwerk entstehen, dessen innerer Werth die flüchtige Laune des Augenblicks überdauert. Es läßt sich behaupten, daß, je vortrefflicher der Roman, dem man die Handlung entlehnt, an sich ist, er um so weniger

für die scenische Darstellung von dieser Vortrefflichkeit übrig lassen wird; denn je besser Gefühle, Situationen und Charaktere den Anforderungen des Romanes entsprachen, desto ungeeigneter werden sie auf der Bühne sich darstellen.

So augenscheinlich nun diese Unzulänglichkeit des aus dem Roman gezogenen Dramas ist, so nimmt nichts desto weniger das Fabriciren solcher Theaterstücke tagtäglich mehr überhand, was als ein Beleg für unsere Armuth an hervorragenden dramatischen Werken gelten kann. Deutschlands und Frankreichs Bühnen sind von den mittelmäßigsten Produkten dieser Métier-Federn überschwemmt. Alle Romanciers sehen sich auf dem Theater oder bringen sich selbst auf die Bretter, wie Balzac, G. Sand, Dumas, Eugène Sue, Spindler, Storch, Zschokke, Auerbach und andere. Werke von zehn oder zwölf Bänden drängt man zusammen, dehnt die Novelle aus und, um ja nichts entwischen zu lassen, macht man literarische Nippsachen zu Stücken, ja man schüttelt hundertjährigen Staub von alten Scharteken, nur um hier irgend eine Figur zu finden, die sich frisch schminken und aufputzen läßt. Selbst der englische Roman, der sich gewöhnlich um eine einfache Geschichte dreht, entgeht dieser Mummerei nicht und Simple Story mußte auch zu dieser Travestie herhalten.

Jedermann weiß, daß die Beschäftigung mit dergleichen Arrangements nicht Sache der Kunst, sondern des Geldverdienstes ist, daß zum Erlangen einer gewissen Geschicklichkeit in dieser Industrie weder poetisches Talent noch Erfindung gehört, daß Bühnenpraxis, Kenntnis des Publikums und der Effekte für die es empfänglich ist, dazu ausreicht. Und doch erhebt sich keine Direktion, kein dramatischer Künstler gegen diese Bühnenkrankheit, so sehr sie auch sonst mit ernsten, künstlerischen Prätensionen renommiren mögen. Nur Dingelstedt in München nehmen wir hier aus. Er allein von allen Theaterdirektoren hat erklärt, kein Stück von Charlotte Birch Pfeiffer, dieser bekanntesten und populärsten Roman-Zuschneiderin, geben zu wollen.

Wenn dieser Zweig bereits auf dem Gebiet der Literatur derartig florirt, wie hätte man für die Oper eine so leichte und er-

giebige Quelle der Anziehung unbenutzt lassen sollen? Mußte man ihr nicht im Gegentheil dazu gratuliren, daß jeder neu erscheinende Roman, der in den Leihbibliotheken gehörig zerlesen war, einen wohlzubereiteten Köder für den eleganten Schwarm der Müßiggänger und der Plutokratie hergab?

Als Boieldieu 1825 die „Weiße Dame" nach einem Libretto von Scribe komponirte, war dieser schon im Besitz der Kenntnisse, die ihn später eine wenn nicht ungetheilte, doch unbestrittene Herrschaft über die pariser Bühne und ihr Publikum erlangen ließen. Der unerhörte Erfolg Walter Scott's konnte seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen und das von dem neuen schottischen Barden für die ausgezeichnet pittoresken Gebräuche und Gegenden seines Landes geweckte Interesse ließen ihn den Vortheil der Lokalfarbe erkennen — ein Element, welches nach ihm von geringeren Talenten und mit weniger Takt bis zur Übersättigung ausgebeutet wurde. Von dieser Oper an entwickelte Scribe seine Geschicklichkeit für Verkettung von Situationen, wie sie den Bedürfnissen der pariser Oper entsprach, deren Publikum weniger Vorliebe für ernste und durchgeführte Charakterschilderungen hat und doch auch wieder nicht zu gänzlichem Aufgehen im sinnlich musikalischen Genuß, wie das italienische, geneigt ist

Durch die schon gleich mit dem Beginn der Opernentwickelung in Frankreich hervortretende Verbindung von Komponist und Dichter, wie sie Lully mit Molière und Quinault repräsentirt — dessen Talent trotz Boileau's und Lafontaine's Epigrammen ihm warme Verehrer und einen Sitz in der Akademie erwarb — hatte sich der Franzose frühzeitig daran gewöhnt, ein gewisses Gewicht auf Operntexte zu legen, mindestens einen relativen Werth, wenn nicht die Vollkommenheit der Tragödie oder des Lustspiels von ihnen zu verlangen. Diese Forderungen wurden niemals ganz eingestellt, auch dann nicht, wenn sie sich je nach dem Geschmack und Ideal jeder Epoche änderten. Opern von nicht geringerem musikalischen Werth als andere fielen durch, sobald ihr Süjet platt war. Andere dankten diesem die allgemeine Gunst, und renommirte Dichter, wie Sedaine, theilten das Verdienst um Opernerfolge

zu gleichen Hälften mit einem Philidor, Monsigny und Grétry. Die Gründung einer komischen Oper neben der k. Musikakademie rief allerdings eine Scheidung hervor; doch war sie mehr scheinbar als wirklich. Erstere ersetzte das Recitativ durch den Dialog und drängte die Werke in einen engeren Rahmen zusammen, aber weder hier noch dort begnügte man sich mit einem ausschließlich komischen oder ernsten Genre. Hier wie dort verlangte man dramatisches Interesse und erkannte gute Musik nur dann an, wenn sie mit einer unterhaltenden Intrigue verbunden war, wenn sie in Begleitung eines Libretto erschien, dessen Entwickelung man mit Spannung folgen konnte. „Richard Löwenherz" von Grétry, „Joseph" von Méhul und Cherubini's „Wasserträger" sind durch ihre gleiche Berühmtheit Repräsentanten des damals erfolgreichen gemischten Operngenres, das sich in einer schwebenden Skala zwischen dem Ergreifenden, Anmuthigen, Pikanten und Komischen hielt, nach Thränen bald ein Lächeln folgen ließ und, ohne den magischen Kothurn anzulegen, doch auch die Maske Thalia's nur halb vornahm.

Scribe verdankt seine immense Popularität dem Umstand, daß er den Grundakkord dieser Tonart auffand und dann in Meyerbeer den richtigen Mann traf, der durch die abundanteste Entwickelung aller Hilfsmittel seiner Kunst die von ihm angelegten Effekte zu verhundertfachen verstand. Er war zu frühzeitig und zu intim in die Praxis der Bühnenoptik eingeweiht, um die Sujets für diesen Komponisten im Roman zu suchen. Er hatte — gewiß früher als andere — das Unersprießliche dieses Verfahrens erkannt. Im Jahre 1825 aber war es noch neu genug, um Rahmen, Personen und Ort der Handlung einer Oper aus den sehr verbreiteten Romanen eines allbewanderten Schriftstellers zu entnehmen. Er war indessen nicht der erste, der Walter Scott auf die Bühne gebracht hat. Rossini hatte schon herausgefunden, wie viel Relief Montagnard-Melodien, Barden- und Kriegerchöre durch das malerische Hochland und außerdem durch die Erinnerung an das anmuthigste Gedicht dieses Autors erhalten konnten. Das reizende kleine Meisterstück wurde indeß vom Librettisten so arg entstellt,

daß, obgleich die Partitur der »Donna del lago« durchaus nicht anderen Werken, denen ein besseres Schicksal widerfuhr, nachsteht, sich kaum einige kostbare Musikstücke daraus erhalten haben. Scribe erkannte das Richtige der Intension und vermied das Linkische in der Ausführung. Die „Weiße Dame" war durch harmonische Übereinstimmung von Text und Musik dem Interesse gegenüber, welches ein „Blaubart", „Rothkäppchen" und „Aschenbrödel" von Grétry, Isouard und endlich von Boieldieu selbst geboten hatten, ein fühlbarer Fortschritt, der das Aufsehen, welches die Oper machte, leicht erklärt. Auf sie läßt sich das Wort anwenden, welches eines Tages die Catalani von Henriette Sontag aussprach: „sie ist groß in ihrem Genre, aber ihr Genre ist klein". Alles ist hier graziös gruppirt, fein gearbeitet, die kleinen Figuren sind in angemessenster Proportion gehalten und die Melodie zeichnet sich durch eine Art schelmischer Sentimentalität aus.

Mehr als hundert Jahre nach seiner ersten Aufführung (1778) gab man Lully's „Theseus" zum letzten Mal auf derselben Bühne, die er gegründet und durch fortwährende Aufführung seiner eigenen Werke, deren einige bis an beinahe tausend Vorstellungen erlebten, despotisch beherrscht hatte. Die „Weiße Dame" ist auf dem Theater, für welches sie geschrieben wurde, bereits 777 Mal gegeben worden. Ob auch sie im Jahr 1925 noch aufgeführt werden, ob überhaupt die ganze Operngattung, welcher sie angehört, lange Lebensfähigkeit beweisen wird, ob es nicht zu spät ist denselben Pfad noch länger breit zu treten, — wer vermöchte das zu verbürgen?

XI.

Donizetti's „Favoritin".

1854[1].

„La Favorite" ist für die pariser Oper und für Mme Stolz geschrieben, welche damals deren Favorite-assoluta war. Diese beiden Umstände sind zu erwägen, um mit dem Standpunkt des Komponisten zugleich auch den maßgebenden Standpunkt zur Beurtheilung seines Werkes zu finden, von dem aus betrachtet es als eines der besten in der Reihe der eine Fusion italienischer und französischer Manier versuchenden Opern erscheint. Indem Donizetti für eine Bühne schrieb, deren dramatische Anforderungen unendlich höher gesteigert waren als die der anderen Theater, für die er bisher komponirt hatte, folgte er dem Beispiele Rossini's. Durch die Operntexte von Scribe hatte sich das Publikum seitdem noch mehr an komplicirte, oft gewaltsame und übertriebene Situationen gewöhnt. Die Sucht nach brillanten Dekorationen, nach außerordentlichen scenischen Einrichtungen und prachtvollen Aufzügen war durch Auber, Halévy und Meyerbeer bis zum Äußersten getrieben. Man verlangte die Situation und das Malerische um jeden Preis, ja in Hülle und Fülle. Damals thronte und herrschte Mme Stolz als Fee in diesem bezauberten Schloß und repräsentirte als Sängerin das Genre, dessen Heldin in Hugos und Dumas' Dramen Madame Dorval war.

1. Geschrieben nach einer von Liszt am 7. Juni dirigirten Aufführung am Hoftheater zu Weimar. D. H.

Vor allen Dingen mußte in Folge dessen für Mme Stolz eine ihrem Talent entsprechende Rolle, eine große Effekt-Partie, in welcher sie abwechselnd weinen und seufzen und so recht nach Herzenslust lieben und beben konnte, beschafft werden. Sie brauchte ein schreiendes Durcheinander von Verzweiflung und Händeringen, von Erröthen und Erblassen, von Fluch und Segen. Denn nur in Augenblicken stürmischer Gefühlsausbrüche kam ihre Schönheit zur vollen Geltung, und in ihnen wirkte sie hinreißend und bezaubernd. In den großen Momenten ihrer Rollen absorbirte sie alle Aufmerksamkeit auf das vollständigste; ihre leidenschaftliche Gluth entflammte die Herzen der Zuschauer und, flehte sie um Gnade oder Verzeihung, dann war sie unwiderstehlich! — Blieb sie allein auf der Scene, so ließ sie keinen Winkel und kein Eckchen des freigegebenen Terrains unbenutzt, um die hervortretende Plastik ihrer Mimik und Gesten in den verschiedensten Beleuchtungen zu entfalten, in allen möglichen Rahmen irgend ein neues, unerwartetes Tableau zu bilden und sich so ein höchst interessantes Monodram auf eigene Hand zu schaffen.

Wer sich dessen nicht erinnert, wird Zweck und eigentliche Würze der ersten Scene im zweiten Akt oder die Arie im dritten, wo Leonore die „Grausamen" herbeiruft, schwerlich verstehen. Sie scheint durchaus unmotivirt, namentlich wenn sie von einer Sängerin abgesungen wird, deren Kunst des Spieles in weiter nichts besteht als sich vor die Lampen zu stellen, beide Hände auf die Brust zu legen oder mit den Armen Windmühlenflügel-artig den Koulissenäther zu zertheilen und dabei gleichgültig ihre Cabaletta vorzutragen. Bei Mme Stolz diente diese nur zum Vorwand einer außerordentlich sprechenden Darstellung und ausdrucksvollsten Mimik, mit welcher sie das Publikum so elektrisirte, wie es nur die tragische Schauspielerin ersten Ranges vermocht haben würde. Am wenigsten jedoch wird eine matte Darstellung auch nur eine Ahnung von der beabsichtigten Wirkung des Schluß-Duettes des vierten Aktes hervorbringen können — hier, wo alle Extravaganzen der Übertreibung Platz finden und sogar sublim erscheinen können, wenn eine schöne Frau aus Überfülle innerer Erregtheit, sowie aus Gewohnheit, diese

in athemlosem, lechzendem Gefühlsdrang zum Ausdruck zu bringen sich ihnen hingiebt.

Donizetti verstand und erfüllte die Bedingungen des Zeitpunktes, in welchem er für die große Oper schrieb, wie Rossini es seinerseits gethan hatte. Wie dieser, schuf er ein Werk für sie, das mit „Don Sebastian" als seine sorgsamst gearbeitete Produktion und als die reichhaltigste Blüthe seines Talentes zu betrachten ist. Der Text enthält manches Gelungene, trotzdem die berechnete Absicht vorherrscht, so viele Situationen als möglich zu häufen und durch die Handlung als solche — durch ihren Wechsel und ihre Kontraste — die Neugier in Spannung zu erhalten und die Einbildung zu reizen, dabei jedoch weislich zu verhüten, daß die verlängerte Dauer eines Effektes das Interesse ermüde. Natürlich muß durch ein derartiges Verfahren ein Mangel an Entwickelung entstehen, welcher die poetische Anlage des Ganzen beeinträchtigt und die Schilderung der Charaktere fortwährend unterdrückt. Fast keiner Scene und Peripetie fehlt es an einer gewissen Grandezza oder an pikanten Wendungen. Ihr Vielerlei jedoch ermüdet auf die Länge, weil sie, um unaufhörlich Gegensätze hervorzurufen, absichtlich aus den dem socialen Leben und menschlichen Herzen entferntest liegenden Sphären entnommen sind.

Was giebt es da nicht alles zu sehen und zu hören! Im ersten Akt: ein düsteres Kloster, finstere Mönche, Kirchengesang, Glocken und Orgel — gleich darauf eine üppige Villa, bezaubernde verschleierte Mädchen, profane Chöre, ein auf verdeckter Gondel mit verbundenen Augen zum Rendez-vous geleiteter Galan, Erscheinung einer verführerischen Frau, geheimnisvoll Überraschendes von Seiten eines Königs . . Avancement zum Kapitain!! . . Im zweiten Akt: Feste und Gepränge eines glänzenden Hofes — größter Pomp und Prunk in der Umgebung eines Beherrschers von Spanien, plötzlicher, durch Intervention einer ihm überlegenen geistlichen Macht verursachter Schrecken — Kontrast zwischen der Strenge der Religion und den Freuden der Welt, — Anathem, Interdikt, Verzweiflung, Entsetzen! — Im dritten Akt verschlingt sich der Knoten und führt eine Palastintrigue herbei. Der anfangs eifersüchtige König findet es großmüthig zu

gleicher Zeit mit der Kirche Frieden zu schließen und die Wünsche der ehemaligen Geliebten zu erfüllen. Allein der seelerato des Stückes trübt die glückliche Lösung aller Schwierigkeiten — nun eine große Scene voll Wuth und Zorn. Der Held lehnt sich gegen einen im Grunde eigentlich ganz gemüthlichen König auf, stößt die hingebendste Geliebte von sich: Thränen, Wehgeschrei, Flehen, Konvulsionen und Krämpfe, Hohn und Verachtung, kurz, um aller Tamtam der Leidenschaft. Zum schlechten guten Ende: Rückkehr ins stille Kloster, religiöse Ruhe, dumpfes Echo und Grollen halbunterdrückter Leidenschaft, herzzerreißende Zusammenkunft, Kampf der Liebe, Versöhnung, Entzücken — — Tod.

Unter der großen Zahl dieser wie in einer laterna magica bunt auf einander folgenden Bilder finden wir übrigens einige von wirklich poetischer Intension. So zum Beispiel die Scene, in welcher Fernando sich für den Spielball doppelter Perfidie, weiblicher und königlicher, hier gleich schimpflicher Gunst hält, und er in der Voraussetzung, daß man ihn nur zu dem Zweck verführt und protegirt habe, um ihn zum überflüssigen Gemahl einer Maitresse zu machen, seine Ehre vom König zurückfordert, die um zu hohen Preis erworbenen Gunstbezeugungen dem Souverain vor die Füße schleudert und das Schwert zerbricht, welches er in seinen Diensten führte, um es nicht rächend gegen ein gesalbtes Haupt zu erheben. Diese ganze Scene wäre eine schöne Situation auch für die ernste Tragödie. Nicht minder erregend ist die letzte Begegnung der beiden Liebenden, wo Fernando die Geliebte erkennt und von sich weist, sie, die sein Herz zu hintergehen wagte, wo aber dennoch die Liebe Gewalt genug über ihn behält, um ihn zum Anhören ihrer Rechtfertigung zu bewegen und dem zerknirschten und reuigen Weibe gegenüber ein ergreifendes Wort seinen Lippen zu entreißen, als er ihrem Flehen antwortend zu ihr spricht: „Möge Gott Dir vergeben," — und da sie angstvoll fragt: „Und Du?" ihr zuruft: „Ich liebe Dich!" — — Ähnliche Momente würde kaum ein Dichter verschmähen.

Was die Musik betrifft, so hat die Oper Momente lebendig gefühlter Deklamation. Ebenso lassen sich viele ihrer Melodien zu

den einschmeichelnd lieblichsten der transalpinischen Muse zählen. Der Andante-Schluß des dritten Aktes gehört gewiß zu den gelungensten Musikstücken Donizetti's. An breiter Faktur steht er sogar über den besten Partien der „Lucia" und „Lucrezia". Donizetti ist allerdings keiner der Komponisten, die ein für alle Mal mit den süßen Gewohnheiten des dolce far niente und der Nachlässigkeit brechen. Empfindung und Phantasie tragen ihn nicht bis zu jenen Regionen, wo der wahrhafte Künstler von dem geringsten Mangel an Feinheit sich empört und verletzt fühlt. Angesichts seiner Werke muß man ihm nur Dank wissen, daß er wenigstens hie und da die übliche Schablone und die bequemen Handgriffe des Métier geopfert hat, um einem wenn auch kurzen, doch ergreifenden Moment der Begeisterung Raum zu lassen.

Wenn jenes erwähnte Finale den negativen Vorzug besitzt, von Banalitäten frei gehalten zu sein, so ist dagegen in dem Zuschnitt der Arien, Chöre, Ritornelle, Kadenzen und Orchesterinnemente kein Mangel an solchen. Im ersten Akt singen die Mönche ihre C dur-Skala mit einer exemplarischen Ruhe und vielem Behagen. Im letzten Akt läßt der Autor — im vollsten Widerspruch gegen die Regeln eines Trappistenklosters — den Gesang der Mönche mit sämmtlichem Blech und einem Lärm begleiten, vor welchem sich diese schweigsamen Cönobiten höchlich entsetzen würden. Ähnliches hat bei ihm, wie bei vielen anderen auch, nichts Besonderes zu bedeuten. Um aber gerecht zu sein, muß man zugestehen, daß auf diese als gänzlich unpassend erscheinende Scene ein im guten Stil geschriebenes Gebet folgt, wie es denn überhaupt diese Oper unter den Arbeiten ihres Komponisten auszeichnet, daß die vorkommenden Schwächen durch vieles Interessante verdeckt und aufgewogen werden.

Wo gäbe es irgend etwas ohne Fehler, Mängel und Schwachheiten? Die parteiischsten Bewunderer des göttlichen Homer mußten zuletzt doch eingestehen, daß der erhabene Greis „manchmal schlummerte". Möchte man behaupten wollen, daß es den großen Musikern besser ergeht? Daß Gluck, Spontini — und selbst Mozart! — immer auf gleicher Höhe sich bewegt? Daß einige Banalitäten oder monotone Stellen eines Werkes darum zum Achsel-

zucken über dasselbe berechtigen? Hüte man sich, den Maßstab der Vollkommenheit anlegen zu wollen! Leicht, ja leicht könnte man Gefahr laufen, allgemein und mit Recht bewunderte Werke einer wenig Fleisch an den Knochen lassenden Analyse unterzogen zu sehen.

Eine Kritik, welche nur die schwachen Seiten an Kunstwerken hervorheben wollte, würde eine sehr zu kritisirende sein. Sie muß ebenso ihre Schönheiten aufsuchen.

Nicht Fehlerlosigkeit macht den Werth eines Stückes aus, aber Schönheitslosigkeit ist sein Verdammungsurtheil.

Nur der Geist des Neides und der Ungerechtigkeit kann Werken, welche unleugbare Schönheiten enthalten — auch wenn die menschliche Unvollkommenheit ihren Antheil an ihnen nicht verleugnet —, die gebührende Anerkennung versagen. Wahrhafte Inspiration ist nichts so gewöhnliches, daß wir sie mißachten dürften, darum mißachten, weil wir unmittelbar daneben manchem Oberflächlichen begegnen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet erscheint die „Favoritin“ als Donizetti's bestes Werk, während es in Deutschland gerade am seltensten gegeben wird.

Unter seinen hier am öftesten gehörten Opern steht die „Lucia“ oben an. Sie enthält einige der glücklichsten Motive Donizetti's, ist jedoch nichts desto weniger in der ihm eigenen Art leichtfertig, pakotille-artig zusammengestoppelt. Ihr Textfabrikant hat hier eine der rührendsten Erzählungen Walter Scott's nicht nur in scenische Gemeinplätze übersetzt: er hat sogar eine zum Erfolg der Oper allerdings wesentlich beitragende Scene hinzugefügt, die jedoch für jeden geläuterten Geschmack etwas Widerwärtiges hat. So, wie das »Trema Byzancia« aus „Belisar“ — eine längere Zeit in großem Ansehen stehende Tenor-Arie — bereits dem Gebiet der Lächerlichkeit verfallen ist, so wird dem »Maledetta«-Geheul des Edgardo als dem Ausdruck rohester Brutalität früher oder später dasselbe Schicksal zu Theil werden. Gewiß hat der feine schottische Dichter nie daran gedacht, den stolzen verliebten Ravenswood ein schwaches zagendes Mädchen so ungeschlacht überfallen zu lassen, wie es hier geschieht. So geberdet sich kein Liebender, kein Ritter. Aber »Maledetta!« —

Cabaletta«! eines mußte auf das andere folgen — das ist Libretto-Logik!

„Lucrezia" ist auf gleichem musikalischen Niveau gehalten, wie die soeben genannte Oper, nur daß der drastischere Stoff selbst schon ein stärkeres Auftragen der Farben bedingte. Die dichterische Durchführung des französischen Autors ist auch hier zu Gunsten des nöthigen Opernunfugs gehörig verstümmelt. Die aus Victor Hugo's Drama entnommenen Situationen, von allen Motivirungen, welche den Zuschauer dort allmählich auf schreckliche Begebenheiten und unnatürliche Gefühle vorbereiten, entkleidet, bleiben nur eine Aneinandereihung von sittlich empörenden, gräßlichen Scenen.

Die Opern: „Anna Bolena" und „Marino Faliero", welche einige berühmte Konzertnummern enthalten, „Don Sebastian", dessen absichtliche Sorgfältigkeit in der Ausführung kalt bleibt und kalt läßt, „Belisar", dessen häufig tremolirtes Tenor-trema den ästhetischen Sünder Donizetti in einen gewaltigen tremor vor dem Richterstuhl der zürnenden Musik versetzen mag, „Linda", über deren Fadheit sich eben auch nur Fades sagen ließe, „Der Liebestrank", der viel Zuckerwasser, aber wenig Elixier enthält, „Don Pasquale", eine amüsante opera buffa, „Die Regimentstochter" — das sind die beliebtesten Werke Donizetti's. Doch die „Regimentstochter" — halt! Präsentirts Gewehr! Liebhaber vor! Kenner hinter die Fronte!

Dieses Meisterwerk rühmt sich höherer Protektion als der kritischen: es hat den ganzen Areopag der Theaterkassirer für sich, die doch gewiß die Würde der gesammten Aristarchen bei weitem aufwiegen und uns leicht wie einen heiligen Stephanus behandeln möchten, sollten wir uns unterfangen den Erfolg dieser Oper zu verdächtigen — dieser Oper, welche doch zwei großen Sängerinnen Veranlassung zu einem Wettstreit gegeben hat, wer von ihnen im cauivoken Kostüme und Spiel der Titelrolle mit größerer Keuschheit die Trommel zu rühren verstünde, ob Jungfrau oder Mutter: das war ein Gaudium für keusche und unkeusche Zuschauer! das machte Einnahme! darauf konnte man erhöhte Preise setzen!

Es wird nicht überraschen, daß unter den citirten Werken der „Furioso“, aus dem nur eine einzige Romanze den frühen Tod der Oper überlebt hat, sowie die „Parisina“, die ihr Furore in Italien der berühmten Ungher verdankt, oder „Maria di Rohan“, „Tasso“ und andere nicht von uns genannt wurden, denn es läßt sich denken, daß flüchtig skizzirte, mit einer schnell erfundenen und immer eilig ausgeführten Musik übertünchte Süjets in einem Lande, wo man ernstere Anforderungen stellt, nicht gefallen können. Wenn man aber in Deutschland doch alle exotisch musikalischen Produktionen in landesüblicher Sprache einführt, wenn die mittelmäßigsten Komponisten aller angrenzenden Königreiche die beste Aussicht haben sich hier auf dem Theaterzettel zu lesen, gespielt und beklatscht zu werden, so daß, wenn China sich eines Komponisten rühmen könnte, dieser die sicherste Hoffnung hätte sich alsbald bei uns zu akklimatisiren: so geschieht dieses eben um des Geschehens willen und man verfährt so empirisch in der Wahl solcher Aufführungen, daß oft die besten Werke bekannter Autoren übersehen oder vernachlässigt werden, wie beispielsweise „Wilhelm Tell“ und „Graf Ory“ von Rossini oder die Oper, welcher wir diesen Artikel widmen.

Die Kunst entwickelt sich auf den deutschen Bühnen nach zwei parallellaufenden Richtungen hin, deren eine mit spärlich gesäeten schönen einheimischen und von den Musikern hochgeschätzten Werken bepflanzt ist, während die andere von fremden Kompositionen wimmelt, welche wohl die Menge anziehen, deren Beurtheilung und Anerkennung aber von den Sachkundigen verschmäht wird. Diese protestiren absichtlich mit oft outrirter Verachtung gegen alle ausländischen Produktionen, so daß man fast glauben möchte, ihre exclusive Vorliebe für Werke nationaler Meister strafe das Sprüchwort Lügen, daß „ein Prophet in seinem Vaterlande nichts gelte“, müßte man nicht mit noch größerem Erstaunen plötzlich wahrnehmen, daß Werke, welche noch viel inniger als andere von dem Hauch nationalen Geistes durchweht, ja so recht im Schatten der tausendjährigen Velleda-Eiche aufgeblüht, aber unter anderen Kulturverhältnissen, unter anderen Richtungen und anderem Ideengang

groß und stark geworden sind, von dieser Gruppe von Puritanern, Vorurtheilen zu Liebe, auch in Acht und Bann gethan werden.

Welche Inkonsequenzen! Welch seltsames Gewirr von Widersprüchen! — Dieselben Künstler und Sachverständigen, welche jeden Federstrich deutscher Kunstpatriarchen bis in den siebenten Himmel erheben, sträuben sich eigensinnig gegen die Anerkennung von Werken, die angethan mit Kronen und Waffen des Geistes und der Seele aus dem Haupte des deutschen Genius hervorgegangen sind. Aber eben, weil sie ihren eigenen Gesichtspunkt beschränkt, ihren Horizont begrenzt haben, weil sie sich mit einer anderen Denk- und Gefühlsweise als der ihrigen nicht identificiren wollen, erscheint ihnen zuletzt ihre eigene Gottheit — so zu sagen — nur noch im Profile. Sie beugen sich vor einigen Erzeugnissen, vor einzelnen Seiten der nationalen Muse und verlieren sich so gänzlich in Bewunderung an sie, daß sie für alle anderen erblinden. Einer Art Fetischdienst ergeben beeinträchtigen sie ihren eigenen Kultus. Eher lassen sie ihn als Aberglauben, denn als eine Überzeugung erscheinen. Gewisse Namen schreiben sie auf ihre Altäre und dekretiren feierlichst deren Apotheose. Man hüte sich von diesen Göttern wie von Menschen zu reden! — man hüte sich den Ursachen ihrer Bedeutung nachzuforschen, dem Ursprung ihrer Vorzüge, dem Grund ihrer Schwächen, den Wirkungen ihres Einflusses auf die Spur kommen zu wollen oder gar mit den Bedingungen, welche über der Weise ihres künstlerischen Daseins obwalteten, auch die entschleiern zu wollen, welche die Entfaltung ihres Genius begünstigt oder gehemmt haben! Auf der Basis fiktiver Piedestale stellt man sie als Säulen des Herkules hin, ganz übersehend, daß man auf diese Weise eine natürliche Reaktion gegen sie hervorruft.

Die Kunst kennt in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten keine Grenzgötter und niemand vermag den Fluthen des Geistes zuzurufen: „Bis hierher und nicht weiter!“ —

Nachdem die Nationalisten sich mit einigen verstorbenen Meistern — denn todt zu sein ist conditio sine qua non, um unter die Zahl ihrer Götter aufgenommen zu werden — gänzlich identificirt haben, würdigen diese Künstler und ernsten Kenner alles Nicht-

deutsche kaum eines Blickes. Gerechtigkeit gegen solche, welche unter anderem Himmel, in anderem physischen und moralischen Klima, in anderem Modus gesungen haben, ist ihnen eine zu schwer zu übende Tugend. Sinn und Form fremder Schulen bleibt ihnen in Folge dessen gänzlich verschlossen und jede Empfänglichkeit für sie geht ihnen verloren. Es giebt namhafte Kritiker, die es nicht unter ihrer Würde finden ihre Zeit der Analyse mittelmäßiger kontrapunktischer Bemühungen zu widmen, falls sie nur in dem von ihnen gebilligten Stil geschrieben sind oder die blassesten Nachahmungen gerade der blassesten Werke irgend eines Meisters ihrer konventionellen Walhalla enthalten, wogegen sie Werke wie Puppenspiele behandeln, die sich einer gewissen Geschmacksrichtung nicht anbequemen mögen, denen aber lebendige und lebensvolle Eigenschaften nicht abzusprechen sind — mögen sie auch von „über dem Rhein" herkommen.

Das Publikum gesteht sich selbst gern ein, daß es nicht tiefer Kenner genug ist und sein mag, um sich zu ausschließlichem Anhören von Mozart, Beethoven und Weber zu verurtheilen. Dabei entscheidet es über Tod und Leben der Kasse und will sich an allem amüsiren, was Paris, London und Mailand amüsirt. Ohne Urtheilsfähigkeit über den Kunstwerth der verschiedenen Werke hört es im Grunde alles mit derselben Gleichgültigkeit an und läßt sich durch eine Menge Kleinigkeiten zum Applaus bewegen, welche der Aufmerksamkeit entgehen, von denen man übrigens eine Sammlung voll lehrreicher Thatsachen und pikanter Anekdoten unter dem Titel: „Über verschiedene Ursachen von Opernerfolgen" rubriciren könnte. Vielleicht trägt das Publikum geringere Schuld daran, als es auf den ersten Blick scheint. Es fehlt ihm meistens an einer kompetenten leitenden Hand und so läßt es sich auf gut Glück, auf Gerathewohl hin von Nebenumständen bestimmen. Das hübsche Kostüme einer hübschen Sängerin, eine neue Dekoration, heranschwimmende Feen, ein Kirchhof oder ein Ballet entscheiden dann ganz natürlich über die Anzahl von Vorstellungen, welche eine auf den schaukelnden Wellen der Mode heransegelnde Oper erlebt.

Wie könnte auch der Geschmack des Publikums gebildeter sein? In unserer Zeit halten es weder Direktoren noch berühmte Sänger,

noch Kapellmeister für ihre Pflicht dem Publikum Dinge von wirklichem inneren Werth zu bieten und noch weniger ihm Gelegenheit zu geben, Werke, die es nicht gleich von Anfang beklatscht, besser verstehen zu lernen. Mit ihrem unvernünftigen Willfahren gegenüber den unvernünftigsten Kapricen des Publikums gleichen sie oft den Prinzen-Erziehern, welche den Launen ihrer Zöglinge nachgeben, statt sie zu zügeln. Nur selten nehmen sie einen Anlauf, um Werke, welche das genaueste Studium, die gewissenhafteste Sorgfalt erfordern, in halbwegs genügender Weise zur Aufführung zu bringen. In der Regel dreschen sie so recht gemüthlich alles schon gedroschene Stroh, geben nach ihrem bon plaisir alles Plaisirliche, was anderswo Aufsehen erregt oder was irgend einem Einnahme bringenden Künstler in den Sinn kommt zur Mode zu machen: wie vermöchte man unter solchen Verhältnissen aus dem Erfolg eines Werkes in Deutschland auf seinen Werth zurückzuschließen?

Nach unserem Dafürhalten ist die bedauerliche Trennung zwischen den Kunstverständigen und dem großen Publikum ein ernstliches Übel, welches allmählich den verderblichsten Einfluß auf die Kunst in Deutschland auszuüben im Stande ist. Sie läßt sich größtentheils der vorgefaßten und ungerechten Verachtung Schuld geben, mit welcher die gebildeten Musiker durch grollendes Schweigen sich für die den fremden Werken zu Theil werdenden Erfolge rächen. Sie können es nicht über ihre Einseitigkeit gewinnen, den besseren unter denselben die gebührende Anerkennung zu spenden, und mit den minder guten Erzeugnissen eines Stils nicht auch zugleich Autoren zurückzuweisen, deren Studium an und für sich nicht versäumt werden sollte und deren Aufrechthaltung für das Theater wegen mehr als einer Beziehung, nothwendig ist.

XII.

Pauline Viardot-Garcia.

1859.

Wenn eine große Künstlerin auf einer von ihr bis dahin nicht betretenen Bühne erscheint und sich durch ihren Besuch und ihre Leistungen ein dauerndes Andenken bei den Vielen, deren Gemüther sie ergriff und begeisterte, ganz besonders aber bei jenen Künstlern zu sichern wußte, die befähigt sind den Abstand ihrer einzigen Begabung von der anderer Berühmtheiten desselben Faches zu ermessen, so dürften diejenigen, die nicht ohne Einfluß auf die Bedeutung dieser die Entwickelung moderner Kunst vertretenden Bühne sind, es als eine doppelte, dem ästhetischen Gewissen, sowie der Gastfreundschaft zufallende Pflicht ansehen, jener Künstlerin den öffentlichen und persönlichen Zoll ihrer Huldigung und aufrichtigen Bewunderung darzubringen.

Seit dem ersten Anbeginn ihrer Laufbahn hat Pauline Viardot ihren Namen in die Reihe jener Kunstdichtenden erhoben, die nicht allmählich einen zeitweisen, den Geschmack des Augenblicks charakterisirenden Ruhm dem Publikum abgewinnen, sondern ihn durch reife, vollendete Gebilde, durch Früchte einer tiefen Innerlichkeit im Verein mit glücklichster Entwickelung sogleich zum entschiedenen, dauernden Ereignis machen. Mit ihrem ersten Auftreten gehörte sie zu den glänzendsten dramatischen Erscheinungen unserer Zeit und wird für immer zu den ehrenvollsten Berühmtheiten dieser Epoche zählen. Sie wird für alle Zukunft eine der Ersten in der

vornehmen Gruppe der Pasta, Malibran, Schröder-Devrient, Ristori, Rachel, Seebach und anderer bleiben und dabei noch immer durch die Mannichfaltigkeit von Begabungen, mit denen sie die Vorzüge der italienischen, französischen und deutschen Kunst verbindet, durch hervorragende geistige Bildung, durch die bevorzugte Anlage ihrer Persönlichkeit, durch Noblesse des Charakters, durch die edle Haltung in ihrem Privatleben eine besondere Stellung einnehmen. Sie gehört weder zu den Künstlern, die, ohne nach der umgebenden Außenwelt zu fragen, ohne eine Ahnung von anderen gleich hohen Sphären zu besitzen, in ihrer Kunst wie in einem Feenschloß hausen, noch zu denen, welche einzig die praktischen Lebenszwecke im Auge behalten, den möglichsten Nutzen und Gewinn aus ihrem Talent zu ziehen trachten und sich die Formen der großen Welt besonders darum anzueignen suchen, um geschminkt mit ihrem Firnis in die Salons der vornehmen Gesellschaftskreise vorzudringen und hier den oft schwieriger als den Applaus des Parterres zu erringenden Beifall zu genießen, ohne sich an der Hohlheit des Lobes und der Schmeicheleien zu stoßen, wie sie in den Kreisen, die bei aller Vornehmheit egoistisch und geizig sind, gespendet werden.

Ihre sorgsame Erziehung und ihre frühe Verbindung mit einem durch umfassende Kenntnisse in mehreren Kunstzweigen, besonders in der Malerei ausgezeichneten Schriftsteller entwickelten bei Frau Viardot einen weiten, verschiedenen Gebieten geistiger Thätigkeit angehörenden Gesichtskreis. Auch in gesellschaftlicher Beziehung darf sie sich bewußt sein, mehr zu geben, als zu empfangen. Sie ist nicht blos eine bedeutende Sängerin, deren musikalische Bildung jedem Maestro zur Zierde gereichen würde, deren Genie der Koloratur mit dem Genie ihrer Darstellung auf einer Höhe steht: sie ist auch eine der anmuthigsten geistreichsten Frauen, von einer literarischen Bildung, der selbst Wissenschaftliches nicht fremd ist und die in Verbindung mit einer gründlichen Kenntnis vieler lebenden und einiger todten Sprachen ihr das dauernde Interesse, ja die eifrigste Freundschaft einer ganzen Reihe von europäischen literarischen und künstlerischen Celebritäten, wie des Orientalisten Renan, des Histo-

rikers Henri Martin, des Staatsmanns Manin, der Poeten, Maler, Kritiker, Komponisten, Tragöden wie G. Sand, Ary Scheffer, Eugen Delacroix, Chorley, de Musset, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Chopin, Adelaide Kemble, Adelaide Ristori, der beiden Grafen Wielohurski und vielen anderen gewonnen hat.

Als Glied einer Familie, in welcher Genialität erblich zu sein scheint, als Tochter eines Künstlers, der in allen seinen Eigenschaften der vollkommenste Typus eines passionirten, feurigen, an Talent und Kraft unerschöpflichen Sängers voll Phantasie, Wärme und künstlerischer Gewalt war, als Jugendgenossin eines in ganz anderer Weise, aber ebenfalls hochbegabten Bruders mit seinem etwas mürrischen Anstrich und seiner polternden Aufrichtigkeit gegen berühmte Sänger, Lieblinge des Publikums denen er nicht einmal die A-B-C-Kenntnis des Gesanges zugesteht, mit seiner unermüdlichen Geduld gegenüber den wirklich eifrigen Schülern, mit seinem ausschließlichen und beharrlichen Interesse am Unterricht des Gesanges, an der Analyse des Mechanismus, dessen geheimste Wurzeln ihn oft mehr als die Blüthen reizen, ist Frau Viardot zugleich die Schwester jener Malibran, deren blendender und nur zu bald erlöschender Stern einen Abglanz für das ganze Leben auf ihre Kindheit warf. Von frühester Jugend an erwuchs sie in einem Kreise, in dem sie eine Reihe edler Träger der Literatur und Kunst kennen lernte und frühzeitig zu einer Geringschätzung forcirter, unwürdiger Mittel erzogen wurde, deren Flitter von manchen Talenten, die durch angeborenen Glanz einen reineren poetischen Schimmer um sich hätten verbreiten können, nicht verschmäht wird.

Mit Weihe ihrem Beruf hingegeben, ernsten Blickes am Ideal der Kunst hängend, von der Andacht für das Schöne mit einer jugendlichen Begeisterung erfüllt — einer Begeisterung, welche ihre große Freundin zu einer ihrer schönsten Schöpfungen, der „Consuelo", hinriß — gewährt Pauline Garcia in unserer Zeit im Schoße desselben Paris, in welchem man ein gänzliches Verzichten auf das Schutz- und Trutzbündnis der Clique und Claque unter die Unmöglichkeiten rechnen zu müssen glaubt, das schöne Bild eines

Künstlerlebens von solcher Reinheit, daß nie eine Verläumdung, nach welcher Richtung es auch immer sei, nie eine Verdächtigung des Neides oder der Böswilligkeit an sie, die gegen jede Feindseligkeit wie von einem Schilde der allgemeinsten Anerkennung geschützt ist, hat rühren dürfen. Ihr Glück in einer Häuslichkeit, deren Stolz und Zierde sie bildet, ihre Umgebung von Freunden, die sich ihres Wohlwollens rühmen, der Wetteifer, mit dem die vornehmsten Kreise der Hauptstädte Europas ihr entgegen kommen, ihre Erscheinung, in welcher die Schönheit der Seele, die immer dem Äußeren den Reiz geistigen Adels mittheilt, widerglänzt, die Bewunderung aller Lande, die unbestrittenen Erfolge auf allen Bühnen — das alles sind reichhaltige Züge für den späteren Biographen, welcher das Portrait einer eben so anziehenden Persönlichkeit, als hochstrebenden Künstlerin der Nachwelt überliefern wird.

Mit ihrem spanischen Naturell, ihrer französischen Erziehung und ihren deutschen Sympathien vereinigt sie die Eigenheiten verschiedener Nationalitäten derart in sich, daß man keinem bestimmten Boden einen ausschließlichen Anspruch an sie zugestehen, vielmehr die Kunst „das Vaterland ihrer freien Wahl und Liebe" nennen möchte. Manche große Künstler verdanken dem Talent, ein ihnen angeborenes nationales Element in seiner vollendetsten und idealsten Form zu reproduciren den Enthusiasmus, welchen sie hervorrufen.

Pauline Viardot ist jedem Ideal gegenüber verständnissfähig; sie besitzt das Geheimnis sowohl den verborgenen Sinn eines jeden, wo sich ihr nur immer Gelegenheit bieten mag, zu erforschen und sich zu eigen zu machen, als auch seine Formen zu erfassen und zu beherrschen. Die ihrem Blut vererbte südliche Gluth identificirt sie durch Geburtsrechte mit der italienischen Schule, welche den brausenden Schaum der Leidenschaft in vollem Erguß über den seingeschnittenen Rand des Bechers hinausströmen läßt, welcher die Kunstform bedeutet und weniger zum Insichbewahren da zu sein scheint, als zum Übersprudeln des berauschenden Trankes in ein feuriges, aufgeregtes Auditorium. Kraft ihrer vollendeten, mit männlichem Geiste bewältigten Studien hat sie durch Eroberungsrecht sich in den erhabenen Regionen der Kunst hoch über den Thälern

und den ihnen eigenen Luftströmungen eingebürgert, deren Freud und Leid, deren Fühlen und Streben der großen Menge immer unzugänglich, immer ein Geheimnis bleibt, wo aber die Gluck, Bach und Beethoven, wo die Riesen hausen, die im voraus auf die Popularität des Leierkastens Verzicht leisten.

So ist es vermöge einer ausnahmsweise reichbegabten Organisation der Künstlerin gelungen ein fast unübersteigliches Hindernis zu überwinden und in zwei Kunstsprachen wesentlich verschiedenen Inhalts dieselbe Ausdruckskraft zu erlangen, sich das Lebensprincip beider anzueignen, sich ihrer so ganz verschiedenen Ausgangspunkte und Tendenzen zu versichern und sich bewußt zu werden, wie die eine sich bestrebt die Intensität leidenschaftlicher Fähigkeiten im Menschen, seiner momentanen sinnlichen Wünsche, seiner kurzen irdischen Freuden zu verdoppeln, während die andere im Gegentheil ihn der Macht leidenschaftlicher Einflüsse und vergänglichen Begehrens zu entziehen sucht, um ihn einzig die reine Freude hoher und geläuterter Empfindungen kosten zu lassen.

Es läßt sich allerdings nicht die Behauptung aufstellen, daß die Zahl der darstellenden Musiker, welche zugleich der italienischen und deutschen Weise huldigen, eine beschränkte sei. Die Art des Vortrags ist aber auch nur zu oft eine „beschränkte", und nicht genug kann wiederholt werden, daß es fast stets ohne Einsicht in Form und Wesen beider geschieht und daß die größten Berühmtheiten meistens nur einer der beiden Schulen ihren Ruhm verdanken und daß, wenn sie sich der Übung der anderen hingeben — was am häufigsten nur aus Nebenrücksichten geschieht, um dem Publikum einen Beweis ihrer Geschicklichkeit in jedem Genre zu geben —, es selten zu ihrem künstlerischen Vortheil ausfällt.

Das wirkliche innige Verständnis der beiden Stile wird immer eine große Seltenheit bleiben. Gemeinhin schließen auch die Eigenschaften, welche zu einem vollen Erfassen des einen nothwendig sind, den Besitz derjenigen ganz von selbst aus, welche der andere zu seinem Durchdringen erfordert. Das edle und reiche Talent der Frau Viardot ist unverkennbar am Stamme italienischer Kunst erblüht und schließt das ganze Feuer tropischer Breitegrade in sich.

Dabei ist es ihr gegeben, sich auch in eine Temperatur einzuleben, die mehr Licht als Gluth hat, die Früchte reift ohne sie zu versengen. So wird sich denn auch schwerlich eine vorzüglichere Darstellerin zur Aneignung eines Stiles finden, der mit weniger verzehrender Leidenschaft und minderer Erhabenheit, als in den Schulen des Südens und Nordens liegt, den Reiz der einen mit dem Gehalt der anderen in einem glücklichen Eklekticismus zu verbinden strebt. Wer so, wie sie verstand die Muse Rossini's mit ihrem graziösen launischen Ungestüm und dann wieder die majestätische Klarheit eines Händel aufzufassen, war durch Elasticität des Talentes und Schnelle dramatischer Intuition von Natur aus dazu berufen den Gestalten Meyerbeer's ihren höchsten Ausdruck, ihr vollstes Relief zu verleihen.

Diese geniale und zugleich gelehrte Künstlerin, die uns das so seltene Schauspiel eines für die Kunst um der Kunst willen echt begeisterten Frauenherzens bietet, das ergriffen ist von allen Tongebilden, die es in den eigenen Reiz und Zauber hineinzieht, komponirt auch selbst mit einem Gefühl von großer, sich in harmonischen Feinheiten aussprechender Zartheit. Mehr als ein bekannter Komponist könnte sie um diese Feinheiten beneiden, die uns neben dem Bedauern, daß sie noch zu wenig geschrieben, zu der Hoffnung berechtigen, daß sie auch diesem Talente, dessen bisherige Versuche eine nahe Verwandtschaft mit Chopin verrathen, seine Entwickelung angedeihen lassen werde.

Wir können nicht umhin, unter den Liedern, welche sie in zwei Albums veröffentlicht hat, die »Cagna Espagnola«, »En mer«, — Meyerbeer und Berlioz gewidmet —, auch die »Luciole« hervorzuheben, die durch graziöse Originalität und feines Gefühl anziehen. Doch dürfen wir in Betracht ihrer Produktivität nicht vergessen, wie viel von ihrem Schaffenstalent sie auf ihre dramatischen Rollen verwendet, um ihnen neue Momente theils abzugewinnen, theils sie mit solchen zu bereichern — Momente, die nicht wie bei vielen Sängerinnen dazu dienen, durch einen Goldregen von Rouladen, Kadenzen und Verzierungen die Virtuosität ohne Gewinn für das musikalische Drama geltend zu machen, sondern immer nur

dazu beitragen unser Interesse für den dargestellten Charakter, unser Gefühl für das von dem Komponisten Gewollte zu erhöhen. Als eine treffliche Pianistin, welche mit Partitur- und prima vista Spiel der schwierigsten Begleitungen besser umgeht als mancher konzertirende Virtuos, sind ihr die Schöpfungen der großen Meister deren Stil und Mittel des Ausdrucks genau bekannt und geläufig. Sie weiß daher die Präcision und Genauigkeit des Orchesters mit Kapellmeisterohren zu überwachen, sowie die zahlreichen und wirklichen Verschönerungen, mit denen sie die dem Publikum darzubietenden Vorträge ausstattet, völlig mit jenem Stil in Übereinstimmung zu bringen. Die kostbaren, so künstlerisch geschnittenen Edelsteine, mit denen sie dieselben schmückt, sind von so großem Kunstwerth, daß sie mit gutem Recht stolzer darauf sein könnte, als die von Höfen und vom Publikum hoch gefeierten Darstellerinnen auf die Diamanten und Edelsteine sind, die an ihren Kostümen glänzen.

Bei Erwähnung ihres Klavierspiels wollen wir ganz besonders ihren leichten Anschlag und die vollkommene Abrundung ihrer Passagen nicht mit Schweigen übergehen, die ihr gewiß — selbst wenn sie nur auf den Tasten singen wollte — den Beifall kunstverständiger Zuhörer sichern würde. Freilich waren wir nie ein solcher Barbar, wie gewisse Journale uns früher geschildert haben, indem sie von uns erzählten: wir hätten ihr gerathen den Gesang an den Nagel zu hängen und „nur mit den Nägeln das Klavier zu traktiren"; doch haben wir sie schon damals gleich gern in ihren beiden Virtuositäten gehört, ja sogar auf der Orgel, die sie ganz meisterhaft spielt und sich darum in ihrem eigenen Hause eine von sechzehn Fuß Höhe hat konstruiren lassen — ein echt künstlerischer Luxus!

Angesichts einer Sängerin von so hoher geistiger Bedeutung müssen wir gestehen, daß wir eine augenblickliche mehr oder weniger vortheilhafte Disposition der Stimme unmöglich hoch in Anschlag bringen können. Ihr Organ ist dem Einfluß des Klimas unterworfen, hat seine Launen und hat sie von jeher gehabt. Wir kennen sie seit ihrer Kindheit und bemerkten schon damals, daß ihre Stimme veränderlich war, wie ihre Gesichtszüge — eine nervöse Indisposition, welche sich bei vielen lebhaften weiblichen Naturen,

so wie nur ein scharfer Wind weht, bei jeder inneren Bewegung, geltend macht. Sogar Künstler leiden unter solchen Einflüssen, um wie vielmehr Künstlerinnen! Es würde uns darum höchst geschmacklos vorkommen, einer Erscheinung wie Frau Garcia gegenüber nicht von einer durch Stimmungs-, Gesundheits- oder klimatische Einflüsse, durch längere Reisen oder durch hundertachtzig Aufführungen des „Propheten", wie sie in Paris stattfanden! etwas umschleierten Stimmfülle abstrahiren zu können.

Welcher Unterschied bestünde denn zwischen einer blühenden und befangenen Anfängerin und einer vollendeten Künstlerin, wenn man nur auf Frische und Vollklang, auf die Jugend des Organs Werth legen wollte?! Ein nur auf materielle Sinnenbefriedigung gerichtetes Urtheil wäre wahrlich des Künstlers und eines sogenannten gebildeten Publikums unwürdig!

Doch ist man leider in unserer Zeit nur zu sehr geneigt, rohe äusserliche Vorzüge so roh als möglich zu betonen.

Weit davon entfernt an einen Verfall der Kunst im Ganzen in unseren Tagen zu glauben, vielmehr fest überzeugt von einer größeren Anerkennung dessen, was heute geleistet wird, seitens künftiger Zeiten, können wir uns dennoch nicht verhehlen, daß die Kunst des Gesanges zu einer wenig glänzenden — vielleicht nur transitorischen — Periode gekommen und daß besonders seit den letzten fünfundzwanzig Jahren — seit ohngefähr gegen Ende der dreißiger Jahre hin — eine quantitative und qualitative Verringerung ihrer Repräsentanten eingetreten ist. Seit Rossini's Opern mehr und mehr von der Bühne verschwinden, geben sich die Sänger nicht mehr die Mühe singen zu lernen. Es ist gar nicht mehr die Rede davon, eine fleißige Bildung erstrebende Arbeit während der Jugendzeit dem öffentlichen Auftreten vorangehen zu lassen. Ein paar Jahre scheinen übergenug zum Studium, ja ein paar Monate, eine Reihe von gegebenen und genommenen Stunden sind dem Meister und Schüler, ja auch dem Publikum zu seinem eigenen Schaden, hinlänglich ausreichend!

Das Biegsammachen, das Bilden, Stärken und Beherrschen des Organs ist fast eine Sage geworden.

Daher kommt es, daß das Publikum, an guten Gesang nicht mehr gewöhnt, nur nach frischen Stimmen verlangt und diese einer allmählichen reifen Bildung ermangelnden Stimmen ihre Frische bald einbüßen und das Publikum nun viel länger mit verdorbenen Stimmen sich begnügen muß, als es an der Frische Genuß fand. Die besten Sänger geben es eben, wie es kommt, gut oder schlecht und die übrigen schreien, was sie können.

Eigentliches Singen, welches die Melodie wie gespielt auf schöner Geige ertönen ließe, umrankt von geschmackvollen Arabesken und Verzierungen, die wie die Fassung eines Rubins nur zur Erhöhung seines Glanzes und zum Spiel seines vollen Feuers beitragen, ist ein Fremdwort im Künstler- und Kunstlexikon geworden. Und es möchte in dieser Beziehung schwerlich ein Name zu finden sein, der, was Methode und Virtuosität, Gefühl und Ausdruck gegenüber jeder Leistung betrifft, neben der Schwester der Malibran auch nur genannt werden, geschweige denn mit ihr wetteifern dürfte.

Wir betonen das Gesagte um so mehr, als in Ermangelung wirklicher Sänger die junge Generation nur zu leicht dem Glauben sich zuwendet, die von den Alten mit Recht als verloren beklagte Kunst habe nur aus sinnlosen Rouladen, aus gedankenarmen Notentiraden bestanden und, wenn sie ältere Kompositionen nach dem todten Buchstaben ohne Geist und Gemüth ausführen hört, sich vorstellen könnte, die ehemaligen Sänger hätten es auch nicht besser gemacht — als ob sich nicht gerade an dieser manchmal wohl geschickt mechanischen, aber auch nur mechanischen Nachahmung die Mittelmäßigkeit erkennen ließe!

Bei Frau Viardot dient, wie bei allen großen Vortragenden, denen das heilige Feuer der Poesie nicht mangelt, die Virtuosität nur zum Ausdruck der Idee, der Gedanken, des Charakters eines Werkes oder einer Rolle.

Die Virtuosität ist nur dazu da, daß der Künstler alles wiederzugeben im Stande ist, was in der Kunst zum Ausdruck kommt. Hiezu ist sie unentbehrlich und kann nicht genug gepflegt werden. Man lernt sie besonders schätzen, wenn man sie durch Künstler repräsentirt sieht, denen sie nicht ein Parade-, sondern ein Ausdrucks-

mittel der Empfindung ist, welches ihr die ganze Fülle, den ganzen Reichthum der Sprache gewährt.

Frau Viardot's Aufenthalt in Weimar währte eine volle Woche. Währenddessen trat sie in zwei Rollen — als Norma und Rosine — im Hoftheater auf. Sie ist eben so vollendet in der ersten, wie in der letzten. Auf welcher Bühne Europas immer an den beiden Abenden jene Opern hätten gegeben werden mögen, es giebt keine, die uns nicht um die erste Norma, um die erste Rosine hätte beneiden müssen. Wer könnte sie auch in dem Pathos erreichen, mit welchem sie die tragische und immer ergreifende Partie der druidischen Priesterin wiedergab?

Allerdings wird bei dieser Scene sowohl die Sängerin, als der Komponist von dem dankbaren Libretto unterstützt, das man als das beste unter den neueren Opere serie betrachten kann. Der besten Tragödie von Soumet, einem ernsten, hochstrebenden Dichter, entlehnt, dessen »Divine Epopée« mit ihrem gewagten Stoff, ihrer schönen Diktion und ihren erfindungsreichen Bildern nur zu bald einer unverdienten Vergessenheit anheim gefallen ist, enthält das Libretto zur „Norma" Situationen von einem noch unerschöpften und vielleicht auch dann noch nicht erlöschenden Interesse, wenn die musikalischen Formen, in denen sie hier auftreten, uns so fern gerückt sind, daß wir sie nur noch nach der Seite ihrer psychologischen Beziehungen hin betrachten werden. Es wird immer Frauen geben, die durch religiöse Gelübde sich ewiger Jungfräulichkeit weihen, ebenso wie sie durch ihr Geschick berufen sein können, politischen Charakter zu repräsentiren. Die Liebe wird immer die Kraft besitzen, Frauen zum Meineid an ihrem Gelübde, ihrem Glauben und ihrem Vaterland zu bewegen. Die Eifersucht wird immer in dem Grade fieberhafter werden, als die Leidenschaft verbrecherisch ist. Wenn der Kontrast der naiven jugendlichen Empfindungen eines dem Leben kaum geöffneten und sich an Schmerz und Wonne bewußtlos hingebenden Herzens mit einer von Leid, Schmach und Opfer sich nährenden Liebe uns ergreift, so wird er uns immer ergreifen. Mütterliches Bangen im Streit mit liebender Verzweiflung wird weibliche Gemüther und selbst männliche immer rühren. Denn wer könnte kalt

bleiben, wenn ein Weib, geehrt wie eine Prophetin, wie eine Königin, den schmachvollsten Tod wählt, um sich nicht von dem Geliebten verlassen zu sehen?

Das Gebet zur „keuschen Göttin" sang Frau Viardot mit einem Ton, so reuig, inbrünstig, herzbefangen, daß er uns augenblicklich in die entsprechende Gefühlstonalität, wie wir sie früher in dieser ersten Scene nie empfunden hatten, erhob und am Schluß dieses Auftritts durch die Eigenartigkeit ihres Vortrages so mächtig anschwoll, daß ihre Stimme wie die Herzschläge der Priesterin alle anderen übertönte. Ihr Duett mit Adalgisa war von Kadenzen durchwebt, welche den verschiedenen Momenten dieses Gesprächs ein glänzendes Relief gaben. Im Final-Trio wirkte sie besonders durch die eigenthümliche schmerzlich-pathetische Weise, in der sie die Worte, wie von Zorn und unterdrücktem Schluchzen unterbrochen, intonirte.

Für das angstvolle, verzweifelnde Leben im zweiten Akte fand sie in langgehaltenen Noten, in zornerfüllten Läufen und höhnischen Passagenwirbeln die eigenthümlichsten, tief ergreifendsten Accente, bis sie in der letzten Scene von den Worten an: „in dieser Stunde . . ." sich zur höchsten Weihe tragischen Ernstes erhob. Durch ein sinnig und neu aufgefaßtes Spiel, durch edle stolze Mimik erfüllte und ergänzte sie das Gegebene mit einer wundervollen Beredsamkeit. Die Spannung dieser letzten Augenblicke wußte sie fortgesetzt zu steigern, bis sie unverhoffte Thränen auf des Vaters Hand erblickt und, da sie ihn angesichts ihres ungeheuren Schicksals gerührt und betroffen sieht, mit einer konvulsivischen Heftigkeit die Hand des Sever mit der des Vaters auf ihrem Herzen vereinigt, als wolle sie durch diese einem unentrinnbaren Tode zu dankende Versöhnung dem Leben noch eine höchste, unmöglich geglaubte Freude entringen, endlich ungestüm den Trauerflor verlangt, um als büßendes Opfer sich gefaßt und hingebend in seine Falten zu hüllen und diese letzte Gabe des Daseins unentweiht in das Grab zu tragen.

Wir haben diesen Schluß niemals so hinreißend spielen sehen und gestehen gerne, daß wir, seit „Norma" zuerst mit allem Reiz der Neuheit gegeben wurde, sie nie mit einer so bis in jede tiefste

Faser des Charakters dringenden edlen Leidenschaftlichkeit aufgefaßt sahen.

Der „Barbier von Sevilla" gehört zu den Meisterwerken, von denen es banal geworden ist zu sagen, daß sie keine schwache Nummer, keine halbgelungene Situation, keinen einzigen unnützen, überflüssigen Transitionsmoment enthalten. Leben, Feuer und Lust fließen gleich üppig in allen Adern des Werkes. Jede Figur ist hier ein komischer Typus, der in jedem Gedächtnis lebt und jeder Phantasie geläufig ist. Das einer der brillantesten Produktionen der französischen Literatur entnommene Libretto, giebt nur einen schwachen Schattenriß des Originals. Nichts desto weniger hat es das Genie des Komponisten zu einem musikalischen Meisterwerk gereizt. Die Oper gehört zu denen, welche bezüglich der Besetzung der Rollen von allen großen Bühnen mit einer besonderen Sorgfalt gegeben werden. Um das Interesse für jede Scene zu erhöhen, übergeben sie dieselben nur ihren ersten Mitgliedern. Die Italiener führen sie mit unvergleichlichem Entrain durch. Ihre schelmische Ironie, ihr feiner Gaunerhumor, ihre spitzfindige Komik artet nie ins Burleske aus. Sie überladen nicht das Kostüme, geben aber dafür ihren Tournuren einen so charakteristischen Ausdruck, daß nie ein störendes Mißverhältnis zwischen lebhafter Musik und gezierter, steifer Haltung zum Vorschein kommt, wie es in Deutschland nicht selten der Fall ist.

Wir haben in den schönen Zeiten der pariser italienischen Oper während der Restauration und der Juliperiode alle möglichen Berühmtheiten in diesem Werke glänzen sehen. Wir bewunderten Manuel Garcia als Figaro, den selbst ein Lablache in dieser Rolle, ehe er den Bartolo übernahm, nicht zu übertreffen vermochte. Wir haben Rubini und Mario als Almaviva und Rossini selber mit einer unglaublichen Champagner-Lebhaftigkeit und allem sprudelnden Witz seines Akkompagnements die Hauptstücke seiner Oper, besonders Figaro's Arie und die Calunnia vortragen hören. Unter allen hochgefeierten und reizenden Rosinen aber, die wir bewunderten und applaudirten, ist auch nicht eine, welche Pauline Viardot in Gesang und Spiel die Palme streitig machen könnte. Die

graziöse Lieblichkeit ihrer Koketterie, ihre backfischartige und doch nicht ungezogene Widerspenstigkeit, ihre entschieden lebhafte und dennoch züchtige Geberde, ihr vornehmes Schmollen, ihre höchst elegante Spitzbüberei im Hänseln und Necken geben ihr einen Doppelzug von List und Seelengüte, welcher die Leidenschaft des verliebten Grafen höchst erklärlich macht. Die wenigen Worte: „Der Sieg ist mein“ sind durch das pikante Wenden und Anschmiegen ihres Gesanges ein kleines Meisterstück von Feinheit und mädchenhafter Schalkhaftigkeit. Statt, wie es meist üblich ist, während der großen Arie Bartolo's die Bühne zu verlassen, bleibt sie zugegen und weiß fortgesetzt durch reizendes Spiel und durchaus nicht outrirte, sondern musterhafte Mimik zu fesseln, die vielen Sängerinnen, welche nicht zuzuhören verstehen und nicht wissen, was mit ihrer Person anzufangen, wenn sie nichts zu sagen und nichts zu singen haben, sehr zur Nachahmung zu empfehlen wäre. Der ganze erste Akt ist nur ein Triumph für Frau Biardot: kein Wort, das sie nicht mit dem entsprechendsten Geberdenspiel begleitete, kein Takt, den sie nicht mit einziger Meisterschaft sänge!

Dennoch übertrifft sie in der im zweiten Akt entfalteten Gesangskunst sich selbst, wenn sie den unerschöpflichen Reichthum ihrer Koloratur und ihres seelischen Ausdrucks in den spanischen Liedern und in Chopin's berühmter Mazurka entfaltet. Wie sie da mit dem Goldstift ihrer Stimme die kühnsten Regenbogen in die Luft zeichnet und dann mit Schwalbenraschheit aus der Tiefe in die Höhe sich schwingt und auf dem Triller wie auf einem Zweige ruht, dessen Thautropfen sie in perlenden kecken Kadenzen herunterschüttelt! Auch mit Gaben ihres Klavierspiels erfreute sie hier das Publikum, wenn sie präludirend oder phantasirend reizende Einfälle gab, noch ehe man Zeit hatte sich so recht zu besinnen. Jeder Ton stimmte auch hier mit der Vollkommenheit der ganzen Rolle zusammen, die nur durch die Schlußvariationen aus „Cenerentola“ mit ihrem blendenden, von hundert Dunstperlen funkelnden Spinngewebe von Tönen gekrönt werden kann.

Hoffentlich stehen wir nicht so sehr im Lichte eines Zukunftsphilisters, daß es Verwunderung erregend wäre, so ausführlich auf

die Vorzüge nicht nur einer großen Künstlerin, deren Freundschaft uns seit mehr denn zwanzig Jahren werth ist, sondern auch auf Opern eingegangen zu sein, deren Aufführung sonst für uns kein besonderes Anliegen ist. Wir haben die italienische Schule nie in Italien selbst verkannt — wie sollten wir die Glanzepoche der italienischen Bühne vergessen können, an deren Himmel so viele Sterne erster Größe geprangt haben? Aber Deutschland ist nicht Italien und, wenn dort schon die geeigneten Sänger mehr und mehr eine Seltenheit werden, wie viel schwerer muß es nicht diesseits der Alpen sein fähige Interpreten für eine Musik zu finden, deren entschiedene und oft bedeutendere Hälfte ihres Werthes in der Ausführung des Virtuosen liegt und deren Leidenschaft, deren Mark und Quintessenz dem deutschen Publikum, wie den deutschen Künstlern immer fremd bleiben wird, sollten sie auch Jahrhunderte lang daran singen und daran hören! Überdies zählen „Norma" und „Barbier" zu den gelungensten Produkten dieser Schule und werden stets unter ihren glücklichsten Musteropern genannt werden. Andererseits leugnen wir nicht, daß die Befriedigung, in Frau Viardot noch einmal eine jener Sängerinnen der besten Zeiten mit all ihrem geistvollen Nachtigallgeschmetter und ihren aus tiefer Seele quellenden Tönen zu hören, eine so vollständige war, daß wir sie möglicherweise wohl auch in Opern, die uns weniger behagen und für deren Kompositionswerth wir bei dem besten Willen keine hinreichende Vertheidigung fänden, eben so erfreut und laut begrüßt haben würden.

Gehört es doch zu den Privilegien des darstellenden Künstlers — in der Oper, wie im Drama —, selbst schwächeren Gebilden und Werken ein Leben und einen Reiz einzuhauchen, die nur er ihnen durch Entfaltung seiner individuellen Gewalt und Phantasie einhauchen kann. Es wäre pedantisch dem Ausübenden dieses Vorrecht, das ihn für so manches andere mit der kurzen Dauer seines Wirkens Unvereinbare entschädigen muß, verkümmern zu wollen. Dem Virtuosen ist es erlaubt den Schimmer seiner Poesie auf wenig bedeutende Gegenstände zu werfen, wenn nur dieser Schimmer überhaupt nicht fehlt. So hätten wir Frau Viardot in jeder Rolle,

mit deren Gabe sie uns hätte beschenken mögen, mit Freuden applaudirt und empfanden ein fast schmerzliches Bedauern, daß widrige und nicht vorherzusehende Umstände uns des Vergnügens beraubten sie in der Rolle der Azucena in Verdi's „Trovatore" zu bewundern, welche sie auf Verlangen Ihrer Königl. Hoheiten des Großherzogs und der Frau Großherzogin schon zugesagt hatte. Wir vermißten sie auch im Hofkoncerte am ersten Januar, zu welchem sie uns den dritten Akt der „Desdemona" versprochen hatte, der uns aus ihrem Munde schon so oft begeistert und entzückt hat und den wir so gern von ihr wieder gehört hätten.

XIII.

Keine Zwischenakts-Musik — !

1855.

Als Zwischenakt zu den vielen von einer sehr bemerkbaren Spaltung der Meinungen über Musik und Kunst während der letzten Jahre hervorgerufenen Debatten, welche bereits zu manchen Schriften Veranlassung gegeben und die Zeitungspolemik eifrigst beschäftigt haben, ist neuerdings die Zwischenaktsfrage erschienen, welche anfangs durch ein Faktum angeregt, später im Princip eben so wohl angegriffen, als auch vertheidigt wurde.

Ferdinand Hiller, ein ebenso ausgezeichneter Komponist, wie literarisch gebildeter Geist und in Angelegenheiten, wie die vorliegende, ein kompetenter Richter, hat in einem durch klare Demonstration der Thatsachen und prägnante Darstellung vorzüglichen Artikel[1] mit unwiderlegbaren Argumenten alle Mißstände der Zwischenaktsmusik resümirt und die unvermeidlichen Mißbräuche dieser Gewohnheit beleuchtet — einer Gewohnheit, welche jedenfalls eine größere Last für die Musiker, als ein Gewinn für die dramatischen Vorstellungen ist und einen viel schlimmeren Einfluß auf den musikalischen Geschmack der Elite des Publikums ausübt, als sie eine Erhöhung seiner tragischen oder komischen Genüsse bildet.

---

[1] Kölnische Zeitung Nr. 235, vom 25. August 1855.

Wir sind weit davon entfernt, der Aufopferung und Hingabe ihr Schönes und Gutes streitig machen zu wollen. Wenn aber Balzac ganz witzig sagte: »En amour rien ne prouve comme une bêtise«, so glauben wir nicht vereinzelt zu stehen, wenn wir behaupten, daß dieser Lehrsatz eben nur für die anwendbar ist, welche mit Fräulein Scudéri »le Pays du Tendre« bereisen, und daß es in allen anderen Beziehungen erlaubt sein wird unsere Hingabe nach der Zweckmäßigkeit zu bemessen und uns nicht Opfer aufzuerlegen, die anderen weniger nützen, als sie uns selbst schaden. Es ist ein großes und schönes Ding um die Literatur, um die Musik, aber jede von ihnen — auch wenn sie sich vereinigen — besitzt das Recht der anderen nur dann ihre Unterstützung angedeihen zu lassen, sobald sie selbst nicht wesentlich Schaden dadurch erleidet. Gleich so vielen Gebräuchen, welche durch die von der Zeit herbeigeführten Modifikationen der Sitten und Ideen ihren Sinn verloren haben, werden auch die Zwischenakte in unseren Tagen nur durch die Routine und den Indifferentismus aufrecht erhalten. Hiller, nachdem er allen Einwürfen, die man zu ihrer Vertheidigung beibringen könnte, die Spitze abgebrochen, trägt schließlich in einer ebenso pikanten als überzeugenden Weise auf ihre gänzliche Beseitigung an. Denn mit gutem Grund verzweifelt er an der Möglichkeit ihrer Umgestaltung und ist vor allem der Pflicht eingedenk, daß unser vornehmstes Interesse heißt: Ehre und Züchtigkeit unserer Kunst zu wahren.

Was uns betrifft, so haben wir schon vor sechs Jahren für die Bühne von Weimar auf Einstellung des alten Schlendrian gedrungen, welcher die Musiker unnützer Weise ermüdet, entnervt und durch eine Menge schlechter Angewöhnungen — welche bei einer für den Künstler demüthigenden Beschäftigung nicht ausbleiben können — für die zur Ausführung unserer großen Werke erforderlichen ernsten Studien öfters untauglich macht. Damals konnten wir nicht voraussehen, daß ein großer dramatischer Künstler, Dawison, durch die übergroße Masse des Publikums, welches er herbeizog, den Intendanten einer der ersten Bühnen Europas — Herrn von Hülsen in Berlin — veranlassen würde, durch eine von der Ge-

walt der Umstände, in denen oft eine hohe Logik liegt, hervorgerufene Maßregel die Zwischenaktsfrage abzuschneiden, noch ehe sie zur Erörterung gekommen[1], und uns auf diese Weise, wenn auch unbeabsichtigt, Recht zu geben, was für uns höchst erfreulich und schmeichelhaft war.

Verdanken wir diese Maßregel denselben Motiven, welche uns bestimmten sie zu fordern? Wir bezweifeln es. Da aber das Resultat erlangt ist, wollen wir nicht über den Antheil chikaniren, welchen die unbeugsame Parze der Theatergeschicke — die Kasse — daran gehabt hat; denn gerade in dem Zusammentreffen der materiellen Interessen der Spekulation mit den geistigen Interessen der Kunst finden wir eine Bekräftigung unserer Ueberzeugung: daß die so oft scheinbar sich kreuzenden Faktoren im Grunde sich solidarisch zu einander verhalten, daß ihre vermeintliche Divergenz nur auf falschen Berechnungen beruht und daß die Schmälerung der Einnahmen eine frühere oder spätere unvermeidliche Folge von Verletzungen gerechter Forderungen der Kunst ist.

Es ist viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Deficits der Kunst immer mit der Zeit in Deficits der Kasse auslaufen.

Wir bestreiten principiell keiner Form der Kunst die Berechtigung ihres Bestehens; eben so wenig haben wir vor, die Oper als eine Art Menschenfresser, einen wilden, eifersüchtigen Tyrannen, als einen Usurpator hinzustellen, der mit Eitelkeit und Habgier alle Prärogative an sich reißt. Und noch weniger prätendiren wir — weder in ihrem Namen, noch zu ihrem Vortheil — der Mitwirkung der Musik beim Drama, sei es in der Art, in welcher Beethoven und Mendelssohn so hervorragende Beispiele gegeben, oder sei es in irgend einer anderen — einer neuen oder alten — Weise entschieden entgegen

1. Bei einem Gastspiel Dawison's in Berlin war es nöthig geworden die Tischscenerie in Sperrsitze umzuwandeln, wodurch 82 Plätze gewonnen wurden. Da das Publikum mit dieser Neuerung zufrieden war und die Intendanz den Einnahme-Etat bedeutend vermehrt sah, wurde beschlossen diese Einrichtung mit Ausnahme der Fälle beizubehalten, in denen eine zum Schauspiel komponirte Musik vorhanden ist. D. H.

zu treten. Wir leugnen sogar nicht einmal, daß man auf der Bühne und anderen Orten literarische und musikalische Werke, welche ursprünglich unabhängig von einander waren, verbinden und zu einem mehr oder weniger harmonischen, jedoch hinlänglich berechtigten Ganzen verschmelzen kann. Aber gerade dadurch, daß wir solchem Verfahren das Recht einer besonderen Gattung zugestehen, bestätigen wir zugleich, daß sie mit der Frage der eigentlichen Entre-Akte gar nicht in Berührung steht: denn diese nähren sich von allen Gattungen Musik, ohne selbst eine Gattung zu sein, gebrauchen zu ihren Lückenbüßern Mozart so gut wie Strauß und setzen sich darüber hinweg, daß sowohl Mozart als Strauß ihre Werke in der stoffweisen, eilfertigen, ad libitum zerstückten und noch mehr ad libitum angehörten Aufführung nicht als die ihrigen anerkennen möchten.

Die zu gewissen Dramen geschriebenen oder kombinirten Zwischenakte dürfen nicht den Zufälligkeiten solcher Ausführungen überlassen werden. Sie bilden eine besondere Kategorie von Musik. Folglich verdienen und verlangen sie gewissenhaft einstudirt und dem Publikum besonders angezeigt zu werden, um für sie die Aufmerksamkeit zu gewinnen, welche ihnen gebührt; denn die Regel darf nicht alberne oder albern gegebene Musik in Räumen dulden, welche zum Spielen und Anhören der besten bestimmt sind.

Die Zwischenaktsmusik aber, von welcher man sagt: „Sie fällt „in die Ruhepause des Urtheils, aber sie sorgt dafür, daß das Ur„theil nicht aus der Abspannung kommt. Sie erhält die Stimmung „des Urtheils, sie macht manche Schwäche des Abends gut; sie erhöht die Wirkung dessen, was gelungen", kann eine solche Bestimmung nicht erfüllen, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil es kein Publikum giebt, das fünf Stunden lang, ohne auszuruhen, seine gespannte Aufmerksamkeit einer Sache widmen könnte. Jeder muß seine Eindrücke sammeln, mittheilen, seine Bekannten begrüßen — sogar eine Cigarre rauchen. Da aber sogleich, nachdem der Vorhang gefallen ist, das Orchester zu brummen beginnt und fortbrummt, bis dieser wieder aufgezogen wird, so wäre es ja grausam vom Publikum zu verlangen, daß es unaufhörlich von dialogischen zu symphonischen Genüssen sich schaukeln lassen soll.

„Damit" sagt man weiter, „die Zwischenaktsmusik den Zweck erfülle das Publikum in einer angeregten, die Harmonie der Gefühle freundlich wieder koncentrirenden Stimmung zu erhalten, muß sie natürlich auch mit Überlegung gewählt sein"[1]. „Muß sie natürlich . . . . . angehört werden" hätten wir hinzugesetzt und das ist eben das, was bei den jetzigen Anordnungen in den Schauspielvorstellungen nicht zu erwarten ist. Die Zwischenaktsmusik ist von dem, der sich bis jetzt am lebhaftesten ihrer angenommen hat[2], als einer gewissen ästhetischen (?) Nothwendigkeit des Lärms entsprechend, als eine Lufterschütterung[3] zur Beförderung der nervösen Aufregung, in welcher die dramatischen Autoren ihr Publikum erhalten müssen, bezeichnet worden.

Wir wollen nur im Vorübergehen erwähnen, daß diese Aufregung, die in Bezug auf die Wirkung des Dramas eine ungekünstelte, weil durch eine innere Ursache erzielte ist, um so überflüssiger wird, je mehr die Verdienste des Stückes und der dramatische Künstler das Recht beanspruchen dürfen, alles, was ihre Wirkung zu erhöhen vermag, zu ihrer Ehre herbeizuziehen: ein Punkt, in welchem Autoren und Darsteller sich nicht leicht bescheiden lassen. Wir wollen auch nicht besonders hervorheben, daß wir in Betreff der Achtung für dieselben, für die großen Emotionen der Tragödie, für die Verdienste der Komödie, von welcher es heißt: »ridendo castigat mores«, für die großen Meisterwerke, aus denen die Staatsmänner und Denker ihre geistige Erquickung ziehen, die man uns in der Jugend lehrt und die zu den Freuden unseres reifen Alters gehören, nur um so mehr unsere hohe Achtung beweisen, wenn wir sie nicht von blindem Lärm verunziert sehen wollen, der sich fast so ausnimmt wie Taschenspieler-Intermezzo's zwischen akademischen Sitzungen. Ja, wir wollen nicht einmal anführen, daß es ihrerseits eine übermäßige, ihre Wichtigkeit beeinträchtigende Bescheidenheit ist, sich mit simplem Lärm, mit einem rein physischen Eindruck begnügen zu wollen, um die Zuhörer in

1 Gutzkow, „Unterhaltungen am häuslichen Heerd", Nr. 44, 1855.
2 Ders. Bd. I. Nr. 3. Neue Folge.
3 Ders. Bd. I. Nr. 3. Neue Folge.

der gewünschten Stimmung zu erhalten, denn wir Musiker könnten leicht zur Eitelkeit verführt werden, wenn wir die dramatische Kunst sich mit unserem Überbleibsel, unseren Krumen begnügen sehen, um ihren Meisterstücken die Lebenswärme zu erhalten und nicht das traurige Schauspiel eines gelangweilten Parterres erleben zu müssen. Wissen wir doch, daß man die Zwischenakte weder von diesem Gesichtspunkte aus vertheidigt, noch die Frage in dieser Weise aufwirft. Stellen wir uns darum auf den Standpunkt der Vertheidigenden und greifen die Frage auf dem Terrain an, auf welches man sie versetzt hat.

Wir würden es nicht nur für eine irrige Ansicht, sondern für einen ganz vergeblichen Versuch halten, die Musik von allen den Orten fern halten zu wollen, an welchen sie im Dienste der Industrie verwandt wird. Was gehen uns Künstler die Promenaden- und Garten-Koncerte, alle die Etablissements an, wo man zuhört und ißt oder ißt, ohne zuzuhören? wo die — „Fräulein Adelinen" mit ihren Schimmeln kokettiren und die Pferde viel mehr als die Menschen die Musik anhören? Was liegt dem Dichter an den mittelmäßigen Büchern, die sein Verleger druckt? an der Bonbon- und Leihbibliothekenliteratur? Was hat der Maler mit den Zierschildereien eines Hôtels zu thun? was der Bildhauer mit den Gypsfiguren, die von armen Teufeln auf den Straßen feil geboten werden? Diese unschönen Vervielfältigungen, diese Verbreitung der Kunst nach unten hin ermangelt immerhin nicht einer guten Seite; denn sie erbaut hie und da den Ungebildeten, der sich nicht zum Verständnis höherer Kunstregionen erheben kann.

In diesem Sinne möchten wir die wohlfeile Kunst nicht nur dulden, sondern uns ihrer annehmen (verbessernd wo möglich), seien es Feuilletonromane oder Ausgaben auf Löschpapier, seien es schlechte Lithographien guter Bilder oder galvanoplastische Reproduktionen. Wir hadern mit keinem der öffentlichen Vergnügungslokale und halten die Jullien's, die Kroll's, die Wintergärten, die Sperl und Zeisig aller Haupt- und Kleinstädte für Ergebnisse einer Civilisation, welche nur die Popularität der Kunst begünstigt. Wenn wir die Griechen anstaunen, welche das Alltagsleben so vollkommen mit ihr

zu durchdringen verstanden, daß wir Werth und Masse ihrer Kunstwerke neidvoll bewundern, dürfen wir die Bemühungen unserer Zeit, die Kunst für Jedermann zugänglich zu machen, nicht tadeln, besonders wenn wir bedenken, daß auch die Alten nicht bloß Vorzügliches besaßen, daß auch bei ihnen, wie bei uns, die Mittelmäßigkeit sich breit machte und damals, wie jetzt, dazu half die Sinne zu schärfen und den talentvolleren Organisationen Gelegenheit zu geben ihre Neigung zum Schönen zu erfassen und auszubilden, indem sie die Originale aufsuchten, deren schlechten Nachahmungen sie ihre erste Anregung zu danken hatten.

Es lebt und glimmt ein geweihter Funke in der Kunst, der nun und nimmer verlöscht werden kann, mag man ihn auch, um sein Ausstrahlen zu verhindern, mit Staub und Asche bedecken. Wenn in diesem Falle der Künstler schmerzlich berührt wird, besitzen die weniger gebildeten Naturen, gerade durch die Naivetät ihrer Unwissenheit, eine noch nicht blasirte Empfindungsfähigkeit, welche sie die Wärme dieses Funkens durch allen Ruß hindurch fühlen läßt. So anwidernd und verdrießlich dem Einsichtigen die plumpen Nachbildungen und ungeschickten Versuche der wohlfeilen, zu industriellen Zwecken und quasi zum Lebensbedarf benutzten Kunst sein mögen: wir betrachten dieselben nicht nur als einen wünschenswerthen Appendix, wir gestehen ihnen sogar eine gewisse Wichtigkeit für die großartige Entwickelung und das reiche Erblühen der Kunst im Ganzen zu. Ja, wir plaidiren nicht einmal für Abschaffung des Leierkastens, dieses herumspazierenden Torturwerkzeugs für das musikalische Ohr, und fragen sogar, ob ihm von armen Harfenistinnen, die um ein paar Groschen den Saiten ein paar Melodien abquälen, ein gar so unvermeidliches Leid zugefügt wird? Solche, welche sie mit Vergnügen hören, könnten zu einer besseren Musik weder gelangen, noch sie genießen. Für die kleine, etwas musikalische Bildung besitzende Minorität, welche unangenehm von ihnen berührt wird, erwächst daraus kein so beträchtlicher Schaden, während man dagegen behaupten kann, daß die große unmusikalische Majorität einigen Nutzen für ihre Bildung daraus zieht und augenscheinlich mit großem Behagen zuhört. So begünstige man denn immerhin die

Garten- und Kaffee-Konzerte — wir haben nichts dagegen einzuwenden, ja wir wollen sogar, sollte es Noth thun, gern auf sie subscribiren.

Wenn aber die Kunst einerseits sich geben lassen darf, hat sie auch andererseits ihre unumgänglichen Erfordernisse, ja ihre Etikette aufrecht zu erhalten.

Was würden die Maler sagen, wenn man Wirthshausschilder neben Bildern von Rafael ausstellen wollte? oder die Bildhauer, wenn den Papageien, Ledas und Madonnen, wie sie auf dem Markte prahlen, Zutritt zu den Museen gestattet werden sollte, wo die Werke eines Phidias und Michel Angelo ihren Platz haben? Würden die Architekten mit ruhigem Blicke eine Baracke an einen Palast sich lehnen sehen? Und wie würden die Dichter es aufnehmen, wenn lyrische oder epische Fragmente ihrer Dichtungen als Zwischenakte in der Oper eingeführt werden sollten, um zu den Plaudereien des Publikums oder zu dem Auf- und Zuwerfen der Thüren als begleitender Lärm zu dienen? Mit welcher Miene würden dramatische Künstler den Vorschlag anhören, sie sollten Verse zu einer Zeit recitiren, wo sie sicher sein können nicht gehört zu werden? Und doch — wenn es sich darum handelt den Zuschauer zwischen dem Sinken und Steigen des Vorhangs in einer gewissen Stimmung zu erhalten, würden die Musiker ebenso gut berechtigt sein eine Satire von Horaz oder ein Kapitel aus dem „Don Quixote", wenn nicht eine Nummer des „Kladderadatsch" als Zwischenakt zum „Waffenschmied", einen Gesang aus Homer oder eine Ode von Klopstock zu Verdi's „Troubadour" zu verlangen.

Es läßt sich in der That nicht verkennen, daß die Einrichtung der Zwischenakte, so wie sie jetzt ist, für die Literatur, wie für die Musik ein gleich großer Übelstand genannt werden muß. Käme ein Mondbewohner oder ein Wüstenmensch, etwa Abd-el-Kader, zu uns und verlangte eine klare Definition der Zwischenakte, man könnte ihm nichts anderes antworten als: „Zwischenakte sind schlechte Musik, die von guten Musikern gemacht wird" — eine Antwort, aus welcher sogar der Mondbewohner oder der Wüstenmensch eine gleiche Verletzung für die Poesie, wie für die Musiker erkennen müßte.

Warum soll die Poesie sich mit schlechter Musik begnügen? Würden „Uriel Acosta", der „Fechter von Ravenna", „Zopf und Schwert", „die Karlsschüler", Shakespeare, Calderon, Racine, Schiller und Göthe ein kleineres Publikum finden, wenn man das bei solchen Gelegenheiten abgeleierte Schrumm-Schrumm unterließe?

Müssen die dramatischen Autoren nicht selber sich gegen eine so erbärmliche Mitwirkung auflehnen?

Wie mögen sie sich nur eine so wenig geziemende musikalische Theilnahme gefallen lassen? Wir an ihrer Stelle würden uns nicht so leicht abfinden lassen! Wie können sie, die alle Mittel des Wortes besitzen, um die zartesten, tiefstliegenden Saiten des Herzens zu berühren, sie, denen der Spiegel, welcher „dem Laster sein eigenes Bild, der Tugend ihre eigenen Züge zeigt", in die Hand gelegt ist, sie, welche die Sitten geißeln, die Wahrheit rächen, die Helden verherrlichen und Könige dem Unwillen Preis geben, sie, die ein Ideal aus dem Schoße des Lebens hervorrufen und ihm ein Asyl mitten unter uns zu gewinnen suchen —: wie können sie es zugeben und dulden, unter all diesen Glanz einige lächerliche Lappen und unnütze Flitter von Musik zu mengen? Wir möchten die strenge Würde der Literatur, ihre keusche hehre Einfachheit besser aufgefaßt wissen; wir möchten sie — selbst in ihrer heitersten Laune und wenn es ihr nur um Fröhlichkeit und Lachen zu thun ist — so wenig in schlechter Gesellschaft sehen, als wir eine anständige und achtungswerthe Frau unter Leuten erblicken möchten, die von schlechtem Tone sind oder sich erlauben einen solchen anzustimmen.

Ist es aber der Wille der dramatischen Kunst, daß es so sei, dann können wir nicht königlicher gesinnt sein als der König selbst und ihr nicht eine größere Sorge für ihre Würde aufdringen, als sie selbst zu besitzen vorzieht. Will sie durchaus Zwischenakte und heißt sie die schlechten gut, so sind wir zu keinem weiteren Einwurf mehr berechtigt. Nur möchten wir, daß sie sich dieselben auf andere Weise verschafft — nicht auf unsere Kosten. Es würde uns nicht anstehen von solchen viel Aufhebens zu machen, wenn ein beliebiger artistischer Direktor eine beliebige Orchesterbande für

Tragödie, Komödie, Drama, Melodrama, Vaudeville, Posse, für große und kleine Stücke in Dienst nimmt. Möchten wir ihm doch sogar zu dem Kredit gratuliren, den er beim Intendanten genießt, wenn dieser ihm solche Ausgaben gestattet, wie es recht und billig wäre, weil derartige Fragen zu entscheiden nicht Sache des Intendanten, sondern literarischer und musikalischer Autoren und — als ihrer Repräsentanten — Sache der Direktoren und Kapellmeister ist. Wenn bei alledem die Intendanzen diese Kosten zu tragen verweigerten — was bei ihrer sparsamlichen Fürsorge vorauszusehen wäre —, wiederholen wir, daß sich Herr von Hülsen durch das Beispiel, welches er mit der Abschaffung der Zwischenakte gegeben, um uns Künstler alle verdient gemacht hat.

Die Zwischenakte gehören meistens zu den Obliegenheiten der Opernorchester. Und hierin liegt der Kern des Übels für uns. Es ist gegen alle den Menschen zu edler Thätigkeit, zu intelligentem hingebendem Eifer anspornende Begriffe von Ehre und Ehrgeiz, daß in den Theatern, wo Künstler, die dieses Namens würdig sind, es sich zur Ehre schätzen in den verschiedenen Graden der musikalischen Hierarchie als Accessist, Hofmusikus, Kammermusikus, Kammervirtuos, Koncertmeister, Musikdirektor, Kapellmeister zu fungiren, wo, um ihre Pflicht vollkommen zu erfüllen, sie immer einer weiteren Beförderung würdig sein sollen, das Orchester — und das Orchester besteht aus diesen Künstlern — gezwungen ist sich zu prostituiren — ein Wort, welches in dieser Angelegenheit bereits gebraucht worden ist —, indem es sich regelmäßig der fatalen Gewohnheit unterziehen muß, aus der Kunst ein Métier zu machen.

„Métier" sagen wir: denn die Zwischenmusiken haben mit der Kunst nichts gemein als die Instrumente und die Ausführenden. Auch betont man absichtlich die Abwesenheit von Virtuosen, wie Lipinski, Coßmann, Parish-Alvars u. a., und der Kammervirtuosen überhaupt, um im Namen philanthropischen Interesses zu fordern, daß man den Accessisten diesen Brodverdienst gestatte.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn die unbesoldeten und nicht lernenden Accessisten so gut, wie die Hofmusiker ihr Brod in einer Weise verdienen, welche die öffentliche Sitte nicht verletzt.

Darin aber liegt ein großer Mißstand, daß Künstler, die ein vom Staate oder vom Hofe zu erhaltendes Orchester im Dienste eines Theaters bilden, eines Theaters, welchem die Aufgabe zufällt die scenische Kunst anständig zu repräsentiren und welches Werke der schwierigsten Art befriedigend, oft selbst mustergültig zur Aufführung bringt, dem man die Interpretation der bedeutendsten Musikwerke anvertraut, zu einem solchen Brodverdienst gezwungen sein sollen.

Wende man nicht ein, daß es sich hier nur um die weniger Geschickten handle. Erstens wäre das Übel dadurch nicht kleiner, denn gerade diese „weniger Geschickten" sind es, die am leichtesten eine gemeine Auffassung der Kunstwerke fördern; und zweitens ist es die Gesammtheit des Orchesters, welche man im Princip zu den Zwischenakten verlangt. Die Begünstigten, gesetzlich davon Dispensirten sind Ausnahmen, und die berühmtesten Orchester besitzen höchstens drei oder vier Mitglieder, die von dieser verderblichen, kunstschänderischen Verpflichtung eximirt sind. Wenn andere sich selbst freisprechen und, so gut sie können, durch List, durch mehr oder weniger offen ausgesprochene Opposition, durch passiven Widerstand am Pulte ihr entrinnen, so begehen sie dadurch einen Verstoß und ihr Chef hat ihn als solchen zu rügen.

Nun fragen wir: ist es nicht gegen alle Vernunft, das Anstandsgemäße und Geweihte unter die Mißbräuche, den wirklichen sittlichen Mißbrauch aber unter die Verwaltungsmaßregeln zu stellen??

Einige geschichtliche Untersuchungen würden uns wahrscheinlich darüber belehren, daß es Länder und Zeiten gegeben hat, wo die Spielleute des Königs — «violons du roi» —, die aus dem Budget seiner «menus plaisirs» besoldet wurden, sich ohne Stirnrunzeln aus dem Opernsaal in den Speise- oder Tanzsaal begeben haben. Heutzutage würde es sich niemand mehr einfallen lassen, ein Opern-Orchester zu Toastfanfaren einer von noch so vornehmen Gästen gehaltenen Tafel oder zu Polkas und Kontretänzen zu bestellen. Die Instrumentalmusik hat, indem sie ihre Grenzen zu so gigantischen Verhältnissen ausdehnte, die Virtuosität ihrer Interpreten in einer Weise gesteigert, daß augenblicklich das Epitheton

„gut" in einem Orchester die Beseitigung handwerksmäßiger Spieler bedingt. In einem guten Orchester ist jeder Einzelne ein Künstler, und Jeder kann für den Kapellmeister von hervortretender Wichtigkeit sein. Namen wie Pfund Paukist in Leipzig, des berühmten Müller Kontrabassist in Darmstadt, Rabich Posaunist in Weimar zeigen genügend, daß selbst die undankbarsten Instrumente in jetzigen großen Werken eine Rolle behaupten, die ihren Spielern Gelegenheit giebt sich neuen verbreiteten Ruf zu erwerben. Unter solchen Umständen scheint es uns ebenso wenig am Platze, diese Künstler zu einer ihrer so unwürdigen Musik zu verurtheilen als die ist, welche man und unter welcher man in den Zwischenakten leidet, als ihnen Tafel- oder Tanzmusik zuzumuthen. Würde man nicht großes und gerechtes Erstaunen verursachen, wenn man den jungen Leuten, die in Rietschel's Atelier arbeiten, alles Ernstes den Vorschlag machen wollte, sie sollten ihren Broderwerb als Steinmetzen suchen, oder wenn man Schülern Kaulbach's Wände zu tünchen gäbe? Würden diese eine solche Beschäftigung der Entwickelung ihres Talentes günstig und würdig erachten?

Gutzkow hat uns die Ehre erwiesen, uns in einer Besprechung dieses Gegenstandes zu nennen und dabei vorauszusehen, daß wir uns für verpflichtet halten würden gegen einen Gebrauch zu protestiren, der nicht länger mit der Rücksicht übereinstimmt, welche man der Musik und den Musikern guter Theater schuldig ist, weil einerseits klassische Symphonieen, die dort abgehaspelt werden, ihre Frische für das Publikum einbüßen, dessen musikalische Empfänglichkeit sich in Unaufmerksamkeit und Gleichgültigkeit abstumpfen, und andererseits die Künstler nach einer Menge ebenso unaufmerksamer als indifferenter Wiederholungen das Feuer und die Nerve verlieren müssen, die zu ihrer würdigen Aufführung nöthig sind.

Doch hat Gutzkow unsere Gedanken nur halb errathen. Er vergaß, daß Würde und Interesse der Literatur uns ebenso sehr am Herzen liegen, als die der Musik und daß, wenn wir uns so entschieden gegen das Fortbestehen des gegenwärtigen Sachverhalts aussprechen, es im Namen beider geschieht.

Er setzt unsere Meinung im Voraus auf Rechnung des »esprit de corps«, und wir danken ihm dafür. Wir beschränken aber diesen Esprit nicht auf einen einzigen Zweig der Kunst: wir empfinden hier ebenso warm für die Literatur, wie für die Musik, ja wir wünschen den dramatischen Autoren nichts mehr als daß sie zu jeder ihrer Produktionen gute Musik finden möchten, Musik, die man mit Vergnügen spielen und hören kann. Es hieße den »esprit de corps« kleinlich auffassen, wollte man ihn mit Kirchsprengel-Interessen oder mit Regiments-Eitelkeit verwechseln. Wir alle, die wir unter das Banner der Kunst geschart sind, gehören demselben Korps an und sollten uns dessen rühmen, wenigstens eben so sehr, als die anderen, bei denen diese Tugend weniger selten vorkommt, als zur Zeit noch bei uns.

Wir wissen gar wohl, daß Viele überrascht sein werden von den Musikern so dringend und ernst die Abschaffung eines Mißbrauchs gefordert zu sehen, welche kraft der Sache selbst ohnedies bald beendigt sein wird. „Was hat die Würde der Kunst damit zu thun?“ werden sie fragen. „Warum soll die Musik nicht zur Ausfüllung der Zwischenakte des Drama's dienen? Ist sie nicht selbst immer und überall ein Zwischenakt? ein Zwischenakt zu unseren Beschäftigungen? ein Zwischenakt für unseren Ennui? ein Zwischenakt für unsere Arbeiten? — bildet sie nicht Zwischenakte für alle Fälle und Vorfälle in unserem Leben?!“ Und was sie da von der Musik sagen, denken sie von der Kunst im allgemeinen. Für sie bedeutet Poesie und Literatur und alle Kunst nicht mehr und nicht weniger als einen Zwischenakt, und sie werden nicht begreifen können, warum wir uns gegen die Mißstände der Zwischenakte in ihrer jetzigen Form erklären; sie werden sich fragen, warum wir nicht zugeben, daß die Kunst im Kleinen bleibe, was sie im Großen sei? Und gerade gegen diese Anschauungsweise thut es uns allen Noth, uns Literaten, Musikern und Künstlern, daß wir uns erheben!

Die Kunst ist mehr als ein Zwischenakt im menschlichen Leben.

Sie hat eine höhere Mission als unseren flüchtigen Vergnügungen, unseren frivolen Erholungen, unseren gemeinen Aventuren,

den Komödien unseres Neides, unserer Habgier, unseren tausend Nichtigkeiten zum Schmucke, zum Anhängsel zu dienen.

Wenn ihr nicht gegeben ist das Gute zu lehren, so erweckt sie doch die Liebe zum Schönen. Wer aber das Gute nicht ehrt und das Schöne nicht aufnimmt, hegt meistens einen verborgenen, aber beharrlichen Hang sie zu erniedrigen.

Es ist Sache der Künstler, als Vertreter der Kunst allem entgegen zu wirken, was ihre höhere Ausübung [illegible]ldigt, und alles zu vertheidigen, was zur Ausdehnung ihrer Wirkung beizutragen vermag; denn indem die Kunst, dem Besten des Menschen ihre unmittelbare Weihe verleiht, trägt sie durch Läuterung und Veredlung seiner Gefühle, durch die Achtung und Schätzung seines besseren Ich, das sie ihm fühlbar macht, dazu bei, ihn zur Ausübung des Guten und Schönen zu kräftigen.

Um das Gesagte zu resümiren, wiederholen wir: daß nach unserer Meinung die speciell für ein Drama komponirte oder kombinirte Musik der Verantwortlichkeit des Kapellmeisters anheimfällt, daß ihr die nöthigen Pausen vorhergehen oder folgen müssen, um dem Publikum die unentbehrlichen Ruhemomente zu gönnen, und endlich, daß ihr Programm auf dem Theaterzettel anzuzeigen ist.

Zu jedem anderen Falle verschone man die Orchesterkünstler der Oper mit ihr und ersetze sie durch Militärmusik oder durch Orchester der Ball- und Promenaden-Konzerte.

Sollten letztere nicht immer disponibel oder vorhanden sein, so erlauben wir uns den Theater-Intendanzen und Direktoren den Vorschlag zu machen, eines jener Instrumente zu acquiriren, welche man schon seit vielen Jahren in Wien zu außerordentlicher Vervollkommnung gebracht hat und die auf der jüngsten pariser Ausstellung in großer Vortrefflichkeit zu finden waren, um in Soiréen und Bällen Monsieur Musard Konkurrenz zu machen. Es sind dies ganz enorme Leierkasten mit einer Menge Walzen, welche allen möglichen Liebhabereien des Publikums für Melodien à la mode Genüge leisten. Es wäre nicht das erste Mal, daß die Mechanik unseren Verlegenheiten abhülfe, indem sie die Arbeit des Menschen durch die sinnreichen Wunder ihrer Erfindungen entbehrlich machte:

warum sollte sie, die sich der Industrie schon so außerordentlich förderlich und dienstlich erwiesen, nicht auch der Kunst mit ihren Wohlthaten zu Hilfe kommen? warum sollte nicht etwa auch für die Kunst einmal der Dampf das seinige thun? Gewiß, die Dampf-Musik könnte nicht maschinenmäßiger klingen als die, welche wir durch sie zu ersetzen wünschen!

Solche Hofleierkasten würden den Nutzen haben, die Orchesterplätze für das Publikum zu gewinnen und zugleich die kostspielige Orchester-Beleuchtung zu sparen. Also: große Ersparnis und Befriedigung aller Erfordernisse! Man befürchte nicht, daß ihre zu schnelle Abnutzung den ökonomischen Vortheil beeinträchtigen oder daß sie die verlangten ästhetischen Lufterschütterungen nicht in gehörigem Maße bewerkstelligen würden: man hat deren in großen Ball- und Speisesälen vornehmer Herrschaften Jahre lang mit vollkommener Gleichmäßigkeit funktioniren sehen, wobei es natürlich nicht an Abwechselung fehlen konnte, weil man ja nur eine neue Walze zu bestellen brauchte, um neue Musikstücke zu haben. Wir selbst sind schon von ihnen vollständig getäuscht worden; wir glaubten die Bravour der gefeiertsten Virtuosen im Vortrag ihrer Koncertphantasieen und Salonstücke zu bewundern — so präcis und vortrefflich klangen die Stücke —, während es in Wahrheit der Leierkasten war, den wir hörten. Wir halten uns daher für befugt, diesen Vorschlag den Interessenten angelegentlich zur Beachtung zu empfehlen. Für eine verhältnismäßig geringe Ausgabe wird die Theaterkasse über eine beträchtliche Anzahl Billete mehr zu verfügen haben, die Liebhaber von Zwischenaktsbrummerei können nach Wunsch bedient werden, und die unglücklichen Musiker laufen nicht länger Gefahr die Skala von Gutem zu Mittelmäßigem, von Mittelmäßigem zu Stümperhaftem hinabsteigen zu sollen.

XIV.

Mozart.

Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Feier in Wien

1856[1].

Das hundertjährige Jubiläum der Geburt Mozart's tritt immer näher heran, und im Norden wie im Süden, überall, wo „die deutsche Zunge klingt", wird dieser Tag, an welchem das geistige Bild eines Mannes, dem Deutschlands Walhalla mit Stolz ihre Pforten geöffnet, herrlicher und gleichsam festlich geschmückt uns entgegentreten wird, feierlich begangen. Sicherlich, in jeder Stadt, so klein sie sei, wo aber ein Theater oder ein Gesangverein wenn auch mit schwachen Kräften besteht und diese es nur irgend erlauben, wird man dieselben zu einer möglichst würdigen Feier des großen Genius verbinden, welcher seit drei Menschenaltern alle Theater und Gesangvereine seines Landes mit seinen Werken bereichert und mit ihnen Tausende und aber Tausende von Menschen erfreut und entzückt hat.

Es ist eben so natürlich wie anzuerkennen, daß gerade in Wien, dieser Residenzstadt, an welche Mozart sich mit so ausschließlicher Vorliebe gefesselt fühlte, daß diese alle Verlockungen eines persönlichen Interesses — zu deren Berücksichtigung seine oft betrübenden Lebensverhältnisse ihn wohl berechtigt haben würden — aufwog und ihn bestimmte selbst große Anerbietungen auszuschlagen,

1) Auf Einladung des Magistrats der Stadt Wien leitete Liszt die Concerte der wiener Mozart-Feier am 27. und 28. Januar 1856.
D. H.

um ihr ungeschmälert die Erbschaft seines ganzen Ruhmes zu hinterlassen — es ist gewiß eben so natürlich wie anzuerkennen, daß gerade in Wien sein Andenken mit größerem Aufwand und größerem Glanz gefeiert wird als irgendwo anders und daß die Behörden der Kaiserstadt eine seinem Genie von Rechtswegen gebührende Feier, deren Bedeutung durch die damit verbundene einstimmige Bewunderung und Verehrung für den Verherrlichten noch erhöht wird, unter ihren Schutz genommen haben.

Hundert Jahre sind erst dahin gegangen, seit Mozart das Licht der Welt erblickt hat. So verschieden auch die Gesichtspunkte bezüglich der Richtung sein mögen, welche die Kunst nach ihrer so schnell gediehenen, nur diesen Zeitraum umfassenden Entwickelung in Zukunft zu verfolgen haben wird, so berechtigt selbst der von verschiedenen Seiten erhobene Protest gegen den Mißbrauch erscheinen mag, welchen ein fanatischer der Vergangenheit gewidmeter Kultus mit sich führt, dessen abergläubische Abgötterei nur dazu beiträgt eine heftige, der Autorität der Meister mehr als die kühnsten Neuerungsversuche schadende Opposition zu nähren — denn schließlich sind letztere doch nur eine Weiterentwickelung der von jenen betretenen Bahnen —: alle vereinigen sich, so bald es gilt den Meister zu verherrlichen, welcher von allen Musikern der glücklichste und kühnste Erfinder seiner Zeit war, welcher mit dem größten Erfolge schöpferisch zu gestalten, zu entdecken, zu erneuern wagte und mit jedem neuen Versuch sein Ziel erreichte.

Allerdings — die bitteren Erfahrungen aller Edeln und Kühnen, die einer Avantgarde des Fortschrittes gleich die gefahrvollsten und schwierigsten Posten besetzen, blieben auch ihm nicht erspart — so wenig erspart, daß man sich fragt, ob sie nicht vielleicht dazu beigetragen haben ein so kostbares Leben zu verkürzen. Man muß die Schmerzen und Wonnen des schaffenden Künstlers — seine Misère — kennen und erfahren haben, um zu begreifen, was auch er, dieser jetzt von allen bewunderte große Meister, zu leiden hatte. Hier zerrissen die Künstler seine Quartette als „unspielbar"; dort sagte man: „zuviel Schwierigkeiten, zuviel Noten"! Bald wurde ihm die Partitur seines „Don Juan" mit der Zumuthung zurückgeschickt die

„harmonischen Fehler" zu korrigiren, bald war er genöthigt sich den Forderungen eines Schikaneder bei der Komposition seiner „Zauberflöte" anzubequemen. Wie jedes große Genie, mußte auch er zur Erfüllung seiner Mission leiden und dulden, doch ohne das tröstende Beispiel einer wenn auch späten, aber unausbleiblichen Gerechtigkeit vor Augen zu haben, welche die Nachwelt den wahrhaften Überzeugungen, der Standhaftigkeit, den Anstrengungen und gewissenhaften Arbeiten der Künstler früher oder später immer doch angedeihen läßt.

Welcher Musiker stimmt nicht mit ganzer Seele ein bei dem Triumph dieses Genies, dem wir den größten Theil dessen, was wir als Musiker sind, zu verdanken haben, — dieses Meisters, der vor allen anderen mit der größten Fülle, dem staunenswerthesten Reichthum, der wunderbarsten Elasticität, der herrlichsten Verbindung der verschiedensten, sogar oft einander sich ausschließenden Eigenschaften, mit der schönsten Harmonie von Adel und Grazie, von Erfindung und Kombination, von Leidenschaft und Beherrschung, von Majestät und Zartheit begabt war?

Die Vielseitigkeit seines Genies hat sich auf alle Zweige der Kunst erstreckt, selbst die Virtuosität nicht ausgenommen, welche er im Verhältnis zu der damaligen Technik bis zur höchsten Höhe steigerte — ein Verdienst, das bei der Feier seines Andenkens nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Kann seine Virtuosität auch nicht mehr unmittelbar von uns empfunden werden, so besitzt sie dennoch einen Antheil an dem Einfluß, den Mozart auf seine Zeitgenossen, sowie auf seine Nachfolger ausgeübt hat. Für Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr und andere war sie ein Vorbild, wie er ein solches für sich in Bach und Händel gefunden hatte. Hierin liegt zugleich ein Beweis, daß ebenso, wie ein Komponist das Bedeutendste hervorbringen kann, ohne auch die Gaben des ausübenden Künstlers zu besitzen, er mit denselben der anderen nicht verlustig geht und daß umgekehrt das Genie des reproducirenden Künstlers, trotzdem es das Geschaffene zum Ausdruck bringt, sehr wohl mit dem Genie des Schaffens vereinigt auftreten kann.

Die überströmende Quelle seiner Phantasie, welche während der kurzen Spanne seines Lebens der Kunst so zahlreiche Schätze hinterlassen hat —, die unerschöpfliche Verve seiner poetischen Ader, welche weit davon entfernt durch ihre Ergiebigkeit zu verarmen und zu versanden, im Gegentheil während ihres Ausbreitens noch höher schwoll —, das Glück, mit dem er jeden von ihm berührten Zweig der Kunst zu einem bemerkenswerthen Fortschritt entfaltete und gleichsam wie mit einem Zauberstab fast dürre Aeste in Stämme voll frischen Saftes und Lebens verwandelte, so daß sie plötzlich zugleich Blumen und Früchte hervorbrachten wie der Balim-Gasan-Baum von Malabar, der ein Gegenstand der Anbetung und Pilgerschaft für die Eingebornen, von seinem ersten Emporiprossen an Blüthe und Frucht nebeneinander ohne Ende trägt —, sein rasches psychologisches Verständnis, seine beständige Objektivität, sein divinatorischer Blick in Wahl und Verwendung der Mittel —: alles das bezeichnet Mozart als eines der Wesen, welche die Natur in einer Feierstimmung aus ihren schönsten Stoffen schaft, hier so herrlich geschaffen hatte, daß man angesichts der Tragweite der Intelligenz dieser Wesen an den Mythus der Griechen glauben möchte, welcher sie über die anderen Sterblichen einer höheren, der Gattung der Halbgötter, einreihte.

Mozart's unendliches Verdienst um die Kunst, welches alle übrigen zusammenfaßt, besteht in ihrem Einpflanzen in das sociale Leben, so daß sie fortan als ein Element der geistigen Bildung die Kluft ausfülle, welche die gelehrte von der naiven Musik trennte; es besteht in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses instinktiven Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes, mit der Harmonie, dieser durch hundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft.

Letztere lief Gefahr, der hundertblätterigen Gartenrose gleich, in ihrer reichen Schönheit unfruchtbar zu bleiben. Mozart fand das Geheimnis ihr die Fruchtbarkeit des bescheidenen Haideröschens mitzutheilen. Wie Faust fühlte die Harmonie das Vermodern in dem Bücherstaube und dem Dunkel ihrer Werkstätte. Mozart gab ihr eine zweite Jugend, weise und erfahren, aber frei in allen ihren

Wegen und Bewegungen — eine Jugend, der weder das Plötzliche der Laune und die Üppigkeit der Phantasie noch der Übermuth natürlicher Lust, weder die reinen Empfindungen des Herzens noch die Rührung der Unschuld, weder der großartige Traum lebendig erregter Einbildungskraft noch die muthvolle Energie ihrer Durcharbeitung fehlt. Mit Mozart beginnt ein neues Zeitalter für die Musik, jene Zeit des sinnlichen Wohlklangs und Genusses im Verein mit glänzenden Thaten, jene so reizvolle Zeit, wo der Gedanke im Besitz seiner ganzen Reife noch den Hauch seiner Jugendfrische trägt.

Niemand ist mehr berechtigt ein allgemeines Freuden- und Dankfest gegen die Vorsehung, welche in ihm der Kunst ein so kostbares Geschenk gemacht, hervorzurufen als er. Freuen wir uns der Verherrlichung seines Gedächtnisses — freuen wir uns ihrer, wie es im Alterthum die Ahnen aller Bildung des Geistes thaten, wenn sie in Gleichstellung aller derjenigen, deren Genie die Grenzen ihres Wissens, ihrer moralischen Genüsse, ihrer Suprematie über die rohen Elemente, ihrer Macht über die Schwäche und Unwissenheit der Barbarei erweitert hatten, die Philosophen, die Gesetzgeber, die Poeten wie die Musiker so hoch ehrten, daß sie alle unter die Zahl der „Wohlthäter der Menschheit" versetzten! Und je mehr dieser früheren Zeit eine Periode entgegensteht, in welcher die Civilisation sich nicht mehr damit begnügt der Geschichte die Reihe der Könige und Eroberer, die Ursachen und Erfolge der Kriege und Schlachten, das Stürzen und Entstehen der Dynastien und Reiche, das Ringen und Zucken der Völker, die guten und bösen Geschicke dieser Regierung, die Sanftmuth und Güte jener Herrscher zu diktiren, je mehr sie Gewicht auf die Kulturgeschichte der Nationen legt, je mehr sie sich verpflichtet fühlt den Ursprung der heilbringenden Entdeckungen aufzusuchen, Schritt für Schritt den langsamen und unsicheren Fortgang jeder neuen Idee, jeder auf dem Gebiete der in unserer Zeit so fruchtbaren Wissenschaften und so herrlich neu erblühenden Künste gemachten Eroberung zu verfolgen, je mehr sie Sorge trägt die Namen und Thaten derjenigen zu verzeichnen, welche die menschliche Herrschaft über die Gewalten der Natur erweitert,

die Industrie bereichert, den Handel belebt, der Poesie und Literatur einen neuen Aufschwung gegeben, die Künste befruchtet haben; desto mehr haben wir Ursache von dem erhabenen Schauspiel, welches sich unserem Auge darbietet, ergriffen zu sein, wenn so viele Tausende des deutschen Volkes Zeugnis ablegen von der Größe des Mannes, der, wie Plato, den Namen „der Göttliche" erhalten hat.

Möchten in einem so schönen Augenblicke sich alle Herzen vereinigen, um den Ruhm des Einen zu preisen, ohne den keiner von uns das hätte werden können, was er ist! Möchten in der Kunstgenossenschaft zum wenigsten alle Partei-Interessen schweigen! Möchten alle Meinungsverschiedenheiten aufgehen in der Entrichtung unserer gemeinsamen Schuld an dieses strahlende Genie!

Ja, möchten bei dieser Zusammenkunft so vieler Künstler, von so verschiedenen Gesichtspunkten aus sie auch immerhin das Dereinst der Kunst, das Ziel ihres Strebens und die Mittel es zu erreichen ansehen mögen, möchten bei der großen Feier dieses Tages, welcher wie ein Anfang einer der glänzendsten Kunstperioden gemahnt, alle Feindschaften aufgehoben sein wie während eines Gottesfriedens!

Für jeden, der in der Musik die unmittelbarste Offenbarung der menschlichen Empfindung, die ausdrucksvollste Sprache, die tiefste Enthüllung unseres innersten Wesens sieht, wird diese Apotheose des Musikers, der als der berufenste auch am meisten zu der Mission beigetragen hat seine Kunst, indem er sie mit der Poesie und den Wundern des Lebens durchdrang, von hieratischer Steifheit zu befreien, ein Ereignis, ein Festtag sein — für die Künstler insbesondere ein Ereignis, um Hoffnung, Muth, Eifer, Beharrlichkeit sowohl derer anzufeuern, welche seine Fußtapfen suchen, die Form seiner Werke wiederholen und den von ihm zurückgelegten Weg von neuem betreten, als auch derer, welche sein Vorbild darin erblicken, daß sie gleich ihm auf das Vorhandene bauend in noch unbetretene Regionen vorzudringen suchen: Mozart, obwohl auf den Bahnen seiner großen von ihm wie Giganten angestaunten Vorgänger wandelnd, hat es als seine Aufgabe empfunden sich nicht auf die Nachahmung ihrer Stile zu beschränken, sondern neue Elemente, neue Formen und neue Ausdrucksweisen in der Kunst zu gewinnen.

Gegenüber den Manifestationen, welche bei den verschiedensten öffentlichen Jubiläumsfeierlichkeiten hervortreten, läßt sich annehmen, daß keine so ausschließlich aus der Sympathie des Volkes hervorgehen, als die ihren Dichtern und Künstlern gewidmeten. Vor diesen freundlichen Majestäten, vor diesen erhabenen und feierlichen, aber friedlichen und sanften Schatten, die keine Furcht einflößen, zu keiner Verstellung zwingen, streuen weder Kleinmuth noch Schmeichelei ihren Weihrauch neben den Huldigungen der wahren Begeisterung und glühenden Bewunderung. Da findet sich keine falsche Münze in dem Tribut, welcher ihrer Hoheit gezollt wird. Hier sind alle Huldigungen frei — darum rein.

Gunst kann solche Feste begleiten, befohlen können sie von niemand werden. Sie stehen in keinem Zusammenhange mit den Interessen irgend einer Autorität, und keine Macht sucht oder findet hier einen Vortheil. Von keiner Special-Meinung abhängend sind sie der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen Sympathie für einen großen Namen, der Achtung, welche derselbe jedem einflößt, der Gedanken und Erinnerungen, welche sich an denselben knüpfen, eine Bezeugung der Dankbarkeit, welche in gleichem Maße von allen Klassen der Gesellschaft empfunden wird.

Diesen Ovationen gegenüber muß erwähnt werden, daß, obwohl schon in den ältesten Zeiten der Gedanke lebendig war berühmten Männern ein öffentliches Zeugnis der Verehrung eines ganzen Volkes durch Statuen oder Monumente, sei es auf Kosten der Regierung, der Gemeinde oder durch freiwillige Beiträge darzubringen, doch nur aus Deutschland der schöne Brauch herstammt durch edle Erinnerungsfeste ihr Andenken noch innerlicher und ergreifender zu befestigen. Solche Festlichkeiten, weit entfernt den nicht minder schönen Brauch der Errichtung von Denkmälern zu verdrängen, regen solche vielmehr oft an und rufen eine Bevölkerung auf zu ihrer Erfüllung beizutragen — eine Gerechtigkeit, welche somit Deutschland, indem es auf doppelte Art den Beweis seiner Liebe und Achtung für die großen Geister darlegt, die ihre Zeit erleuchtet und die Literatur und Kunst ihres Vaterlandes zur Blüthe gebracht haben, sich selbst widerfahren läßt. Denn in Wahrheit: Germania kann stolz

des Glanzes sich freuen, den beide in letzterer Zeit auf ihrem Boden erreicht haben.

Wohin auch unser Blick fallen mag: auf die abstrakten oder die Naturwissenschaften, auf die philosophischen, historischen und archäologischen Forschungen und Studien oder auf die Poesie, Musik, Malerei, Skulptur — sie haben sich alle während des letzten Jahrhunderts an deutscher Größe bereichert, und mit Recht kann sich dieses mit den bedeutendsten und glänzendsten Epochen der Geschichte messen. Kein Feld der Thätigkeit des menschlichen Geistes wurde vernachlässigt; jedes derselben ist mit fruchtbaren Gedanken besäet worden; Schulen bildeten sich unter berühmten Lehrern und wurden berühmt; und je mehr das Jahrhundert sich gegen sein Ende neigt, desto mehr Säkularfeste wird Deutschland zu Ehren derjenigen seiner Söhne zu feiern haben, welche ihm so große Ehre brachten. Die letzten Nachklänge des Dürerfestes, welches so großartig von einem König, den man den Patron der bildenden Künste nennen möchte, unterstützt wurde, des Gutenberg-, des Goethe-, des Bachfestes — letzteres durch ein Unternehmen verewigt, welches sein ganzes Wirken umfassend vergegenwärtigt[1] —, sind noch nicht ganz verhallt, und schon sehen wir den Augenblick herannahen, wo man andere Gelehrte, andere Dichter, andere Künstler feiern wird, die nicht weniger zum deutschen Ruhme und zu seiner Bedeutung für die europäische Kultur beigetragen haben.

Ist es schon schön, erfreuend und erhebend zu sehen, daß man der bedeutenden Männer an dem Orte ihrer Geburt oder ihrer schöpferischen Thätigkeit gedenkt: wie viel mehr ist nicht in der Allgemeinheit dieser Kundgebungen der Beweis einer großen geistigen Bildung zu erkennen! Denn gleichzeitig finden sie in den Hauptstädten aller deutschen Lande statt, nehmen alle disponiblen Mittel zu besonders hervorragenden Aufführungen oder Festlichkeiten in Anspruch, erwecken alle Sympathien, appelliren mit Erfolg an Geldmittel und Mitwirkung aller Kräfte, beschäftigen die Phantasie Aller,

1 Die Herausgabe sämmtlicher Werke von Bach durch die „Bach-Gesellschaft".

übertragen sich von dem Gebiete einer Kunst auf das einer anderen [1], zwingen die Indifferenz und Sparsamkeit sich dem allgemeinen Streben anzuschließen und reißen — eine Art elektrischer Kette — Ernste und Leichtsinnige, Wissende und Unwissende mit fort zu thätiger und begeisterter Theilnahme. Deutschland gebührt der Ruhm, die Initiative solcher weit verbreiteter Huldigungen, welcher sicherlich alle civilisirten Völker folgen werden, ergriffen zu haben.

Für die Musiker hat die Feier eines hundertjährigen Jubiläums ein um so größeres Gewicht, als ihre Werke nicht wie die der Malerei und der Skulptur ein vorher und für immer bestehendes Urbild oder Vorbild idealisiren und nachbilden, und darum auch nicht, wie diese, nach bestimmten, unwandelbaren Gesetzen, welche wenigstens eine relative Gerechtigkeit in den Urtheilen der Zeitgenossen erzwingen können, zu beurtheilen sind.

Wenn ein Maler oder Bildhauer in der Weise und in dem Gesichtspunkte, von welchem aus er die Natur auffaßt und poetisirt, vereinzelt dasteht, so bleibt ihm doch immer die Möglichkeit wahr zu sein und für die in seiner Kunst fest gehaltene veredelte und geläuterte Wahrheit gebührende Achtung von seinen Zeitgenossen zu verlangen.

Ganz anders steht es in der Musik.

An keinen gegebenen Vorwurf geisselt entspringt sie aus keiner absoluten Wahrheit, aus keiner materiellen Realität; sie hat keine unveränderlichen Gesetze, wie die der Perspektive [2], keine unvermeidlichen Vorschriften, wie die der Anatomie. Im Gegensatz zu den plastischen Künsten, wo diejenigen die größten Meister sind, welche

1 M. von Schwind malt für die Festlichkeit in Salzburg zu Ehren Mozart's ein Bild, welches die „Zauberflöte" in derselben Weise wie das „Aschenbrödel", welches letzten Winter so großen Erfolg hatte, behandelt. Desgleichen hat Gasser eine Skizze zu dem projektirten Mozart-Monument für Wien entworfen.

2 Wir führen beiläufig an, wie wenig „unveränderliche Gesetze" es in der Kunst giebt. Selbst Rafael in seiner Sixtinischen Madonna hat sich durchaus nicht an die Perspektive gehalten; denn es wurde bemerkt, daß die drei Gruppen, aus denen das Bild besteht, obwohl in verschiedene ideale Höhen gestellt, doch alle drei im Niveau genommen sind.

dem ewigen Vorbilde am nächsten kommen, sind es in der Musik gerade diejenigen, unter deren Einfluß sie immer neues findet. Sie schafft unaufhörlich durch die Vermittlung derselben neue Formen, welche, sei es nun in langsamer Fortentwicklung oder in jäher Umwälzung, einander folgen und sich ersetzen. Ihre Wahrheit hat keinen außer ihr liegenden Vergleichungspunkt: sie ist abgeschlossen in sich selbst, sie bestätigt sich durch sich selbst; sie ist nicht absolut und unveränderlich: sie ist relativ zur Seele ihrer Hörer und folglich: eben so veränderlich, wie die moralische Stimmung der verschiedenen Geschlechter, Völker und Zeiten.

Für die einen liegt die Wahrheit der Musik in Größe und Erhabenheit, für die anderen in Gewalt der Leidenschaft; andere erblicken sie in süßer Sentimentalität und wieder andere in üppiger Sinnlichkeit oder im Sprühen des Geistes oder in sinnreicher und unterhaltender Abwechselung.

In allen diesen wesentlich verschiedenen Richtungen können sicherlich die Bedingungen der Begeisterung, der Erfindung, der Individualität, des Ausdrucks, der Faktur gefordert und erfüllt werden. Die Achtung der Künstler für die Meister aller Schulen ist unabhängig von der Gunst, die sie periodisch von dem Publikum erfahren. Aber die Popularität, dieses Lebensprincip der Musik, ohne welches sie in einen dem Schlaf des „Dornröschen" ähnlichen Scheintod versinkt, ist abhängig: sie entsteht nur aus jener Sympathie und Bewunderung, die mit den Klängen einer geliebten Leier alle Herzen erschließt und die Menge anzieht.

Demnach ist unsere Kunst sowohl einerseits durch die von anderen Zeiten, Anschauungen und Gefühlsweisen in ihrem poetischen Ideal bestimmten Veränderungen, als auch andererseits durch die Vermehrung ihrer materiellen Mittel, durch den Fortschritt der Virtuosität — er ist für sie dasselbe, was das Wachsen des Körpers und das Zunehmen der physischen Stärke für die Gesundheit des Menschen ist — einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen, bei welchem Übergangsperioden zwischen den Autoren, welche entgegengesetzte Stile zum höchsten Grade der Vollendung und Macht ausbilden, unvermeidlich sind.

Es ist vielleicht ebenso unnütz zu wünschen, wie unmöglich zu erreichen, daß diese wichtige Umbildung der Gefühle, deren Widerhall man in der Musik sucht, sowie des Geschmacks an den mit ihnen übereinstimmenden Formen ohne lebhafte Kämpfe, ohne Opposition, ohne gegenseitiges Überbieten der betreffenden Forderungen vor sich gehe.

Jeder große Komponist — erweist er sich als solcher nur dadurch, daß er sich über die Sphäre der Epigonen durch Neuheit, Originalität und Individualität erhebt und zugleich dem ethischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht — ist bestimmt die Dämme aller „Gewohnheiten", welche wie dichtgedrängte Schafherden das Fortschreiten hindern, zu durchbrechen, andere Gebiete als die schon sattsam ausgebeuteten zu betreten, eine andere Darstellungsweise als diejenige zu finden, welche als unübertreffliches Muster nur für das stereotype Anstaunen des großen Haufens mittelmäßiger Musiker, unfruchtbarer Ästhetiker, unwissender Dilettanten, eingebildeter Kunstkenner, insbesondere für diese letzteren besteht, deren eigene Unfähigkeit über den wahren Werth und über die Bedeutung der verschiedenen Kunsttendenzen zu urtheilen, sie natürlich darauf verweist, sich auf Namen von bereits festgestelltem Rufe und unbestreitbarer Solidität zu berufen. Der große Komponist — außer dieser rein künstlerischen Konjunktur steht er noch beständig im Kampf mit der in allen Schattirungen und Graden sich hinter allerlei Masken und Heucheleien versteckenden Eifersucht, mit einem verstockten Skepticismus, mit unversöhnlichem Neid, welche alle drei weder Achtung vor der Misère eines arm- und mühseligen, dem edelsten Berufe gewidmeten und von diesem aufgeriebenen Lebens haben, noch überhaupt durch seine hervorragende Stellung oder die allgemeine Anerkennung seines großen Talentes im Schach gehalten werden. Wie könnte er hoffen, ohne bitteren Streit schon bei Lebzeiten vollständig anerkannt zu werden! Sind seine Eigenschaften derart, daß sie die strenge Absperrung der ästhetischen Mauthbeamten hervorrufen: so wird man behaupten, die „Verirrungen seines Genies würden ihm nie gestatten das Sanctum Sanctorum der Klassicität zu

erreichen"; erlangen sie aber trotz aller Dekrete der hochlöblichen Kritik einen Erfolg der Mode und der Tagesgunst, so zwängt man sie in die Kategorie „ephemerer Berühmtheiten", zu denen sie doch eben so wenig gehören, als der Ausspruch jener Ästhetiker ein wahrer ist.

O, dieses Loos eines großen Komponisten! Er mag auftreten, wie er will — in seiner socialen Stellung als Millionär oder als Besitzloser, als Verfolgter oder als ein von Huld und Protektion Getragener: stets wird er die Zielscheibe absurder Forderungen und Angriffe sein. Neidisch auf sein Genie oder seine äußeren Errungenschaften, auf den Erfolg, der ihm zu Theil geworden ist oder vielleicht richtiger: der ihm hätte zu Theil werden sollen, wird man von ihm Dinge fordern, welche mit dem Wesen seiner Individualität, seines Talentes, seines Genies unvereinbar sind. Besitzt er Tiefe, so wird man ihn „dunkel", „verworren", „ungenießbar" finden; besitzt er Glanz, so wirft man ihm seine „Oberflächlichkeit" und „Effekthascherei" vor; zeigt er sich leidenschaftlich, so stempelt man seine „Ruhelosigkeit" zum Verbrechen; ist sein Naturell sanft und träumerisch, so nennt man es „fade" und „flach", gestalten sich seine harmonischen Kombinationen gigantisch, dann ist er ein „Mörder der Melodie"; sind seine Melodien lebendig rhythmisirt und scharf accentuirt, so nennt man sie „frivol" und „sinnlich".

Erst, wenn dieser unheilbare Skepticismus und diese nicht zu besänftigende Eifersucht durch das Dunkel eines Leichensteines bedeckt sind, betrachtet man die Werke des Dahingeschiedenen in ihrem rechten Lichte. Anfangs nähert man sich ihnen mit Schüchternheit, war er glücklich genug die Kunst einen großen Schritt vorwärts thun zu lassen, auch wohl mit einem solchen Crescendo des Enthusiasmus, daß sein Thermometer zu hoch steigt, um nicht später wieder sinken zu müssen, selbst dann, wenn er nicht höher geistigen als das allgemein geistige Diapason seiner Epoche. Der hundertjährige Geburtstag eines großen Musikers fällt meistens in eine Zeit, in der sich nach und nach die unvermeidlichen Wogen des Für und Wider beruhigt und die Schwankungen sich ausgeglichen

haben, welche sein Ruhm einerseits durch die Böswilligkeit derer erdulden mußte, die seinen Werken darum [illegible]n Geschmack abgewinnen konnten, weil diese ihren mit dem Stil früherer Meister aufgewachsenen und groß gewordenen Ohren zu fremdartig klangen, oder auch weil sie nicht gesonnen waren aufrichtig ein Talent anzuerkennen, das sie überflügelte, verdunkelte und überflüssig machte — andererseits durch den lauten Beifall der Koterie und der sich neben einen kaum geschlossenen Sarg drängenden Panegyriker, die auf ihr eigenes Antlitz einige der ihn umgebenden Strahlen lenken wollen, sich gleichsam mit der Unfähigkeit ihres Schaffens hinter seinem Todtengeleit verschanzen und ihre Existenz zu befestigen suchen, indem sie sich zu Klienten eines durch den Tod heilig gesprochenen Patrons aufwerfen. Dieser ganze Ameisenhaufen persönlicher Rücksichten und Rücksichtslosigkeiten, von denen wir nur einen kleinen Theil erwähnten, ohne des so wichtigen Spieles der kommerciellen Interessen, welche nicht minder ihr volles Gewicht in die Wagschale des künstlerischen Ruhmes werfen und deren Defensive und Offensive sich nur mit Hilfe der Zeit auflösen, besonders zu gedenken, dieses ganze Gewebe von bekannten und unbekannten Ursachen und Wirkungen, in dessen Verwickelung der Zufall am Ende über die mehr oder weniger verdienten Erfolge neuer Autoren entscheidet, verschwindet gänzlich nach einer Reihe von Jahren.

Schweigen folgt auf den Lärm in den Korridoren und Vorzimmern des Ruhmes.

Unwissenheit, Eitelkeit, Vorurtheil verlieren das Recht einen Namen zu berühren, der entweder in das Dunkel der Vergessenheit sinkt oder sich mit den Strahlen der Unsterblichkeit krönt.

Aus den Nebeln, Wolken und Stürmen, welche sie bis dahin verhüllten, tritt allmählich die Gerechtigkeit.

Von dem Arbeiter, der zur Furchung des geweihten Ährenfeldes der Kunst berufen war, fordert sie keine andere Rechenschaft als die über das ihm anvertraute Pfund. Sie erwartet keine von ihm zurückgehaltenen Verdienste und verlangt nicht mehr und nicht weniger, als daß er die ihm anvertraute Mission erfüllt habe. Nur

darauf bedacht prüfend die Eigenschaften zu wägen, von denen jeder seine Garbe binden kann, läßt sie nach der Dämmerzeit ihre Sonne aufgehen, so daß alle Augen erschauen können, was dem schärfsten Auge zuvor nur Ahnung war.

Nicht nur dem Künstler bringt dieses Gewinn. Ebenso, wie jeder Einzelakt der Gerechtigkeit nicht allein dem zu Gute kommt, zu dessen Gunsten er ausfällt, sondern der ganzen Gesellschaft, deren Grundsätze er befestigt, so ist auch die gerechte Schätzung eines Kunstlers nicht nur ein Vortheil für ihn, sondern für die ganze Kunst. Sie erweitert damit ihre Grenzen und vermehrt ihr Vermögen: durch die Verschiedenheit des Schaffens ihrer Meister verliert sie nicht, sondern sich mehr und mehr ausbreitend entgeht sie der Einförmigkeit und dringt tiefer und tiefer, bildend und veredelnd ein in die verschiedenen Schachte der Gesellschaft.

Die oft sich wiederholenden Erinnerungsfeste haben für die Musik den wichtigen Nutzen, daß sie seitens der Nation und der Nationen eine allgemeine Kenntnis der verschiedenen Komponisten verbreiten, daß sie das besondere Interesse auf einen derselben lenken und dadurch bei vielen das Bedürfnis eingehenderen Studiums wecken. Angeregt liest man seine Biographien, man verfolgt seine Schicksale und wagt sich somit in das chronologische Labyrinth der Kunstgeschichte; man erfährt, was die Kunst vor ihm war und was sie durch ihn und nach ihm geworden. Man verlernt seine Werke von dem Standpunkt absoluter Übereinstimmung mit der Gefühlsrichtung der Gegenwart beurtheilen zu wollen und betrachtet ihn von dem Standpunkte aus, den ihm seine Zeit angewiesen hat. Das öffentliche Urtheil, auf diese Weise besser begründet, nähert sich mehr der Wahrheit und Gerechtigkeit, während zugleich der musikalischen Bildung ein Gewinn durch das Hören seiner Werke erwächst, welche bei solcher Gelegenheit mit besonderer Sorgfalt und mit außerordentlichen Mitteln zur Aufführung gebracht werden.

Letzterer Punkt ist besonders zu beachten. Denn die musikalischen Schöpfungen erfreuen sich leider nicht des gleichen Vortheils wie die Schöpfungen der bildenden Kunst, die, wenn einmal geschaffen, in

ihrer Vollendung unberührt dastehen und jeden Augenblick gesehen und bewundert werden können. Mißversteht und beurtheilt man sie falsch, so fällt kein Theil der Schuld auf sie: nur allein auf die Beschauer. Eine schlechte Aufführung eines musikalischen Meisterwerkes hingegen kann dieses so entstellen, daß die Hörer kaum für ihren Irrthum verantwortlich gemacht werden können. Die Musik kann keine Museen haben, die in jedem Moment für Jedermann offen sind und in denen man sich von der Wirkung dieses oder jenes Meisterwerks überzeugen und es somit nicht nur nach der unzureichenden Nachbildung durch den Stich, sondern in seiner ganzen Lebensfülle und Herrlichkeit studiren kann. Nicht allein also, daß ein Tonwerk nur während der kurzen Dauer einer Aufführung wirklich lebt, an das Licht kommt, aus dem Grabe der Manuskripte ersteht, um im Sonnenglanz der auf Erden Wandelnden zu erscheinen: es kann auch nur dann in seiner ganzen Wesenheit zur Entfaltung gelangen, wenn es von Künstlern zur Aufführung gebracht wird, die geistig befähigt sind es hinlänglich zu verstehen, seinen Inhalt unversehrt zu überliefern, es in eine lichtvolle Glorie zu stellen, wo alle seine Züge, seine Nüancen, seine ganze Physiognomie bestrahlt erscheint.

Die edle Dankbarkeit ganzer Völker, die sich mit Begeisterung um das Andenken eines Genies schaaren, das seinen Tribut an den großen Schatz eines der ganzen Menschheit gemeinsamen Reiches entrichtet hat, findet hier, wie in andern Fällen ihren Lohn in sich selbst. Und wenn die hundertjährige Jubelfeier eine höchste Ehre für den ist, dem sie gilt, so wird sie zugleich ein heilbringendes Element der Bildung und edlen Genusses für die Nation, welche sie begeht. Denn sie gewinnt ein tieferes Verständnis sowohl für den Genius, dessen Namen sie als kostbare Erbschaft verehrt, als auch für seine Werke, welche eine neue Periode in der modernen Kunst bezeichnen.

Allerdings werden die zahlreichen Zuhörer, welche sich am 27. Januar 1856 in ganz Deutschland zu allen Theater- und Koncerträumen drängen, diesen Lohn kaum mehr zu erwarten haben; Mozart's Name und seine Werke sind in einer Weise und Aus-

dehnung volksthümlich geworden, daß man den großen Feierlichkeiten wie Familienfesten beiwohnen wird. Und die Dirigenten der Aufführungen und Darstellungen werden keinen größeren Preis erringen können, als ihre Aufgabe eben so befriedigend zu lösen, wie so viele Künstler vor ihnen sie gelöst haben, welche mit Verständnis und Liebe die Interpretation von Werken leiteten, die an diesem Tage wieder und wieder der Bewunderung des ganzen Landes, dessen geistiges Eigenthum sie sind, an das Herz gelegt werden.

...lothek
...CHEN

Personenverzeichnis.

Angelo, Michel 75, 143
Aeschylos 30.
Auber 51, 79—84, 110.
Auerbach 106.
Augustin, der heilige 34.

Bach, J. S. 98, 125, 153, 158.
Balzac 106, 137.
Beethoven, L. van 1—15, 16, 29—36, 37 u. f., 45, 73, 80, 98, 119, 125, 138, 153.
Bellini 48, 60, 85—98.
Berlioz 15, 126.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 106.
Boieldieu 97—109.
Boileau 107.
Byron, Lord 46, 54, 105.

Calderon 144.
Carl Friedrich, Großherzog v. Weimar 1.
Catalani 109.
Cherubini, Salv. 5, 109.
Chezy, Wilhelmine von 19.
Chopin 74, 123, 126, 133.
Chorley 123.
Coßmann 145.

Dawison 137, 138.
Delacroix 123.
Dingelstedt 106.
Donizetti 48, 60, 110—120.
Donzelli 95.
Dumas, A. 54, 106, 110.
Duprez 84.
Dürer 158.

Favart 65.

Garcia, Manuel 132.
Gasser 159.
Genlis, Mme. de 70.
Gervinus 46.
Gluck, Christoph v. 1—9, 48, 64, 73, 77, 84, 114, 125.
Goethe 23, 29, 35, 37, 39, 46, 69, 144, 158.
Gounod 123.
Grétry 9, 107, 108, 109.
Gutenberg 158.
Gutzkow 140, 147.
Gyrowetz 70.

Halévy, J. F. 110.
Händel 126, 153.
Hasse, J. A. 50, 56, 64.
Herostrates 7.
Hiller, Ferdinand 136, 137.
Hoffmann, E. Th. A. 54.
Homer 114, 143.
Horaz 143.
Hugo, Victor 54, 60, 110, 116.
Hülsen, von 137, 145.

Josephine, Kaiserin 14.
Jouy, de 56.
Jsouard 109.

Kaulbach 147.
Kemble, Miß 123.
Kind, Friedrich 20.
Klopstock 143.

Lablache 132.
Lafontaine 107.
La Rochefoucauld 83.
Lipinski 145.
Lully 107, 109.

Malibran, Mme. 90, 95, 122, 123.
Manin 123.

Maria Paulowna, Großherzogin von Weimar 1.
Marie Antoinette 14.
Mario 132.
Martin 123.
Méhul 9, 107.
Mendelssohn, Felix 37—47, 98, 138, 153.
Mercadante, S. 60.
Metastasio, P. 49 u. f., 56, 60, 64.
Meyerbeer, G. 8, 25, 48—67, 107, 110, 123, 126, 153.
Molière 107.
Monsigny 107.
Montesquieu 21.
Mozart, W. A. 5, 51, 73, 74, 98, 114, 119, 139, 151—166.
Musard 149.
Musset, Alfred de 9, 123.
Müller 147.

Nabich 147.
Nodier 54.

Paisiello, 5.
Paris-Alvars 145.
Pasta 95, 122.
Pfund 147.
Phidias 143.
Philidor 107.
Piccini 7, 64, 65.
Pindar 30.
Plato 156.

Quinault 107.

Rachel 122.
Racine 144.
Rafael 91, 143, 159.
Renan 122.
Rietschel 147.
Ristori, Adelaide 122, 123.
Rossini 48, 51, 56, 64, 65, 66, 67, 81, 83, 84, 91, 95, 96, 98, 108, 110, 112, 126, 128, 132.
Rubini 95, 132.

Sand, G. 106, 123.
Scheffer, Ary 123.
Schiller, Friedr. v. 23, 60, 144.
Schindler, Ant. 11.
Schröder-Devrient 12, 13, 80, 122.
Schubert, Franz 9, 17, 19, 33, 68—78, 80.
Schumann, Rob. 45.
Schwind, M. v. 159.
Scott, Walter 35, 99, 107, 108, 115.
Scribe, Eug. 8, 51, 52 u. f., 56, 57, 58 u. f., 83, 107, 108, 109, 110.
Sedaine 107.
Seebach, Marie 122.
Shakespeare 34, 38 u. f., 41 u. f., 60, 91, 92, 93 u. f., 96, 144.
Sontag, Henriette 109.
Soumet 130.
Spindler, Anton 11.
„ **Karl** 106.
Spohr 153.
Spontini, Ritter 9, 14, 65, 84, 114.
Stolz, Mme. 110 u. f.
Storch 106.
Strauß 139.
Sue, Eug. 54, 106.

Tasso 54.

Ungher, Caroline 117.

Vaccai 90.
Verdi 60, 135, 143.
Viardot-Garcia, Pauline 85, 121—135.
Vogl, J. M. 72.
Voltaire 82.

Wagner, Richard 8, 14, 20, 33, 34, 61, 64, 66.
Weber, C. M. von 9, 12, 16—28, 45, 65, 80, 98, 119, 153.
Weigl, Joseph 70.
Wielobursky, Grafen 123.
Winter 70.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Dritter Band.

Dramaturgische Blätter.

II. Abtheilung.

Richard Wagner.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Dramaturgische Blätter.

II. Abtheilung.

Richard Wagner.

1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin.
3. Der fliegende Holländer. 4. Das Rheingold

von

Franz Liszt.

Mit Notenbeispielen.

In das Deutsche übertragen

von

L. Ramann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1881.

Bayerische Staatsbibliothek

Alle Rechte vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(17602)

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg . . . . . 3—60

I. Allgemeine Bemerkungen über Wagner's Doppelgenie und die sich hieran knüpfenden Folgen für seinen Operntext und die musikalische Wiedergabe. Die thüringer Fürsten als Beschützer der Künste. Die Großherzogin Maria Pawlowna. Die Prinzessin Wilhelm. Weimar. — Die Tannhäusersage. Die Göttinnen Venus und Holda. Erzählung der Opernbichtung „Tannhäuser" von Wagner. 3

II. **Musikalisch-ästhetische Analyse der Ouverture.** — Der Pilger- und Sirenenchor als Hauptgegensätze und als ideelle Träger derselben. Die dramatische Gewalt und Schärfe der Charakteristik dieser Gegensätze. Die instrumentale Zeichnung der Sirenen, der Venusgrotte. Wagner, Rubens, Teniers als Maler der Göttin der Schönheit. Das religiöse Thema und seine Entwickelung in der Tannhäuser-Ouverture. Über das Bedenkliche poetischer Interpretationen instrumentaler Werke. Der Künstler als fühlender Kritiker. Notenbeispiele aus dem Pilgerchor. Das Allegro der Ouverture und die Entwickelung des Lustmotivs. Notenbeispiele. Die Coda. Der Sieg des religiösen Motivs über das Lustmotiv. — Die Tannhäuser-Ouverture als solche. Ihre Selbständigkeit als Kunstwerk gegenüber der Oper. 15

III. **Musikalisch-ästhetische Analyse der Oper „Tannhäuser"** 33

I. Akt. — Der Bacchantenchor. Tannhäuser's Lobtied auf die Venus. Sirenengesang. Der Pilgerchor. Das Schluß-Septett.

II. Akt. — Das Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth. Die Märsche in H- und G-dur. Der Sängerkrieg. „Ein Engel stieg aus lichtem Äther", Schlußchor. 37

III. Akt. — Elisabeth's Gebet. Das Lied an den Abendstern. Die Erzählung Tannhäuser's. Die Erlösung. 41

IV. Bemerkungen über Werth, Studium und Aufführung des „Tannhäuser". Seine dramatische Anlage. Die musikalische Charakteristik der Personen. Das Phantastische des Stoffes. Die Behandlung des Guten und des Bösen von Seiten Wagner's. Die Nebenpersonen. 46

Seite

Die Venusmythe in der germanischen Phantasie. Die sinnliche Leidenschaft in Wagner's Oper. Die dramatische Charakteristik Wagner's durch Leitmotive. Ihre Bedeutung für das musikalische Drama. Drei Abgründe des Menschen und ihre Formen. Die Musik als bevorzugte Darstellerin der leidenschaftlichen Liebe. „Tannhäuser" ihr Repräsentant. Das religiöse Princip und seine Macht im „Tannhäuser".

Lohengrin, große romantische Oper von R. Wagner und ihre erste Aufführung in Weimar bei Gelegenheit der Herder- und Goethe-Feste 1850 . . . . . 61—146

Historische Notizen zu obigen Festen 63

I. **Das Herder- und Goethe-Fest.** — Die Gäste und ihre Auffassung in der Geschichte. Ihre Verbeerlichung durch Statuen und die hieraus entspringende Aufgabe für den Bildhauer. Das Herder-Monument in Weimar modellirt von Schaller. Die Inauguration desselben. „Der befreite Prometheus" gedichtet von Herder, komponirt von Liszt. Die Dichtung. Die Aufführung. Anwesende Gäste. Die Herder-Zimmer in Weimar. Reliquien. „Licht, Leben, Liebe." Dingelstedt's Prolog zur Aufführung des „Lohengrin" am Goethetag, dem 28. August 1850. 65

II. **Die Oper „Lohengrin".** — Die Drama-Idee Wagner's. Dramatische Sänger als Vorläufer. Das Zusammenwirken aller Künste zur Idee Wagner's. Schweigende Sängerinnen als dramatische Mittel. Der Text zum „Lohengrin". Wolfram von Eschenbach. Der heilige Gral. Die Verschiedenheit der „Tannhäuser-Ouverture" und der Einleitung zum „Lohengrin". Das Leitmotiv des heiligen Gral und seine Entwickelung. Die Rolle des Marcel („Hugenotten") als Vorläufer zu Wagner's Leitmotivsystem. 82

I. Akt des „Lohengrin". — Das Elsametiv. Elsa's Vision. Das Gottesurtheilmotiv. Das Lohengrinmotiv. Die Chöre Wagner's. Die musik. Darstellung der Ankunft Lohengrin's. Sein Gebet und dessen Motiv. Finale des ersten Aktes. 95

II. Akt. — Instrumental-Einleitung und seine zwei Motive: das Ortrud- und Gottesurtheilmotiv. Die Ortrud- und Friedrichscene. Das Dämonische Ortrud's. Die Balkonscene. Zug zum Münster. 106

III. Akt. — Seine Instrumental-Einleitung. Brautgemachscene. Psychologische Deutung des Wortbruches Elsa's. Die weibliche Neugierde als Mittel dramatischer Knotenschürzung in unseren Opernen. Wagner dichtet als Poet und nicht als Philosoph. Über das Wesen und die Intentionen des Poeten. Der Glaube der Liebe. Das Finale des „Lohengrin". Vergleich zwischen der Erzählung Lohengrin's und der Tannhäuser's in den Schlußakten beider Opern. 119

Seite

III. Charakteristik der Gestalten Lohengrin, Elsa, Ortrud, Friedrich. Wagner als Dichter. Einheit der Konception und des Stils der Oper. Die Leitmotive. Wagner als Neuerer. Gluck's Dedikation zur „Alceste". Wagner's Stellung zu Gluck und Weber. Seine Instrumentation. Die Aufführung in Weimar. 135

Der fliegende Holländer von Richard Wagner. 1859 . . 147—247

I. Der „fliegende Holländer" als erster Repräsentant des dramatischen Princips Wagner's. Der Text. Die dramatisch-musikalischen Motive (Leitmotive). Der „fliegende Holländer" im Vergleich zum „Tannhäuser" und „Lohengrin". Parallele zwischen dem Holländer und Lohengrin, zwischen Senta und Balzac's „Evastochter". Verschiedene Darstellung der weiblichen Opferfreudigkeit seitens des deutschen Poeten und des französischen Romanciers. 149

II. **Die Ouverture.** — Musikalische und poetische Schilderung derselben. Der Holländer, das Geisterschiff und ihre musikalischen Motive. Die zeitgenössische Kritik. Über ihre Verpflichtung, Werken neuer Richtung Geltung zu verschaffen. Was die Menge liebt. Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks im „fliegenden Holländer". Das Erhaben-Nächtliche des Holländers. Die Haupttypen Wagner's: Tannhäuser, Lohengrin, der Holländer. Das Übernatürliche als ihre Eigenschaft. Typen der Kunst — Phidias' Jupiter, die Venus von Milo. Die Höhe der Idee bestimmt die Höhe der Typen. Wagner's Werke als typische Monumente. Die ideale Einheit und Verschiedenheit der Typen: Tannhäuser, Lohengrin, Holländer. 160

III. **Der erste Akt der Oper.** — Die drei ersten Scenen als sichtbare Darstellung der Ouverture. Wagner als Marinemaler. Oulibicheff über Mozart's Sturm im „Idomeneo". Das Verdammungsmotiv. Der Monolog des Holländers. Der Dialog zwischen Holländer und Daland. Die Charakterzeichnung Daland's. Vergleich des Dialogs zwischen Holländer und Daland mit dem zwischen Manfred und dem Alpenjäger Byron. Schluß. 182

IV. **Der zweite Akt.** — Das Instrumental-Intermezzo als Anfang desselben und Wagner's Behandlung. Die Ballade. Psychologische Darstellung der Scene zwischen Erik und Senta. Der Eintritt des Holländers. Die Verlobung. Wagner's Orchesterbehandlung. Das Duett. Dasselbe ein Seitenstück zu dem Duett des III. Aktes im „Lohengrin". Goethe und Wagner als Darsteller des Ewig-Weiblichen. Das Finale. 199

V. **Der dritte Akt.** — Die Orchester-Einleitung. Das Volksfestartige der Hafenscene. Das Geisterschiff mit seinen Matrosen und das Dämonische in der Zeichnung Wagner's. Letzterer als musikalischer Maler von Sturmscenen. Senta und Erik. Die hohe Tragik und Ethik in der Entsagung des Holländers. Senta's Opfer. — 220

Seite

Die großartige Architektonik in der durch alle Akte sich hindurchziehenden Steigerung bis zum Schluß der Oper. Der Holländer als Hauptcharakter ihrer Durchführung. Der Text Wagner's zu dem »Vaisseau Fantôme« von Dietsch. — Über die von den Gestalten Wagner's geforderte Bildung seitens der Darsteller. Die Entwickelung des deklamatorischen Gesangstils als erste Bedingung dieser Bildung. Die historischen Modifikationen in der Methodik des Kunstgesanges. Mangel einer nationalen Gesangschule und eines nationalen Gesangstils in Deutschland. Wagner als Begründer der deutschen Oper und des musikalischen Drama. Die den deutschen Sängern fehlende Begrenzung bezüglich der Wahl ihrer Rollen. Ihre unzureichenden Gesangsstudien. Die Anforderungen der altitalienischen Meister des Gesanges. Gegenwärtig (1855) hervorragende deutsche dramatische Sänger und Sängerinnen als Interpreten der Hauptrollen Wagner's.

Das Rheingold. Zum 1. Januar 1855 . . . . . 249—256

Erwartungen und Hoffnungen beim Beginn eines neuen Jahres. Hinweis auf das „Rheingold" und die „Nibelungen-Trilogie" Wagner's. Das Rheingold und seine Gestalten. Wagner und Michel Angelo als Meister von Riesenmonumenten der Kunst. Die Wandlung der Kunststile. — „Steure, muthiger Segler". Zurruf an Wagner.

Personenverzeichnis 257

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper von R. Wagner.

1849.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Es sind jetzt vier Jahre, daß R. Wagner, Kapellmeister des Königs von Sachsen, zum ersten Male seine Oper: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg" in Dresden zur Aufführung gebracht hat.

Das Genie dieses Komponisten, eines Meisters verschiedener Kunstarten, gestattete ihm den Text seiner Opern selbst zu verfassen und so zugleich der Dichter seiner Musik und der Musiker seiner Dichtung zu sein — ein für die harmonische Einheit seiner dramatischen Konceptionen höchst wichtiger Punkt. Ähnlich, wie man sich einst auf dem Gebiet der Malerei nicht mehr mit dem Ausdruck begnügte, welchen die Bilder der Meister der ältesten Schulen aussprachen, sondern Wahrheit der Zeichnung, Wahrheit des Kolorits und der Perspektive verlangte, so begehrt man von der Oper unserer Zeit ein vollkommenes Zusammenwirken ihrer möglichst vollkommenen Einzeltheile — eine Forderung, welche vor allem die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Textbuches lenkt.

Aber nicht nur dieses, nein, alle Einzeltheile scheinen bei Wagner hervorragend und von neuer Behandlung. Wie der Text des „Tannhäuser" mit tiefem poetischem Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama, voll der feinsten Stimmungs-Nuancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung. Auch erfordert die Aufführung dieses Werkes ein durch und durch geübtes Orchester, gute Sänger, gutgeübte Chöre und einen großen Aufwand

scenischer Mittel, wobei jedoch zu bemerken ist, daß man seine Erfordernisse übertrieben hat und sich darum mit Unrecht bis jetzt noch keine Bühne dazu verstand, die Oper zur Aufführung zu bringen. Die Schwierigkeiten, die sie darbietet, sind für Bühnen ersten Ranges leicht zu überwinden, was durch das erzielte Resultat des eben gemachten Versuches hinreichend bewiesen ist.

Es giebt eine kleine, wenig bevölkerte und wenig belebte deutsche Residenz, welche aber reiche Erinnerungen an große Geister, die hier lebten, an hervorragende ausgezeichnete Fürsten, die hier regierten, besitzt und diese Erinnerungen mit Pietät hegt und pflegt. Diese kleine Residenzstadt, in der man leicht das stets dem Schönen und Erhabenen gastfreundliche Weimar erkennen wird, war die erste, welche den Enthusiasmus Deutschlands für dieses schöne Werk inaugurirte. Hier wurde es zum ersten Male am Geburtstage Ihrer k. k. Hoheit der Frau Großherzogin Marie Paulowna[1] aufgeführt, den man dort alljährlich mit der aufrichtigsten Freude begeht. Die letztere ist eine Frucht der vielseitigen Wohlthaten, welche diese Fürstin unter allen Formen um sich verbreitet, des unermüdlichen Interesses, das sie dem Wohlstande dieses Landes widmet, ihrer unerschöpflichen Mildthätigkeit, ihres aufgeklärten Wohlwollens, ihrer hohen und zarten Würdigung alles dessen, was hervorragend ist, der königlichen Aufnahme, die sie jeder Größe der Seele und des Verstandes angedeihen läßt.

Die Handlung des „Tannhäuser" spielt auf der Wartburg bei Eisenach, eine dem Gebiete des Großherzogs angehörende und jetzt durch den Erb-Großherzog[2] mit dem vollkommensten Geschmacke restaurirte Burg. Diese Burg war im Mittelalter berühmt. Hier hatten die Landgrafen von Thüringen glänzenden Schutz den Sängern ihrer Zeit gewährt, hier herrschte einst die heilige Elisabeth, deren wunderkräftige Tugenden noch jüngst in die Erinnerung der Gläubigen durch die dichterisch fromme Gelehrsamkeit des Herrn von Montalembert zurückgerufen worden sind.

1 Die russische Großfürstin, zu deren Empfang in Weimar 1805 Schiller die „Huldigung der Künste" dichtete. D. H.

2 Der spätere Großherzog Karl Alexander. D. H.

An dem Abende, von dem wir reden, — dem der Aufführung des „Tannhäuser" zu Ehren einer seltenen Fürstin — fand der Gedanke der in die Vergangenheit zurückblickenden Zuhörer, daß ihre Souveräne noch jetzt wie damals jener alten Tradition der Achtung und Liebe für Poesie und Kunst treu geblieben, wofür diese ihnen den edelsten Ruhm als Huldigung darbringen. Die Erinnerung an Wieland, an Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hummel lenkte die Blicke des Auditoriums voll Dankbarkeit gegen die Loge, in der sich um die Frau Großherzogin Prinzen und Prinzessinnen scharten — ein Bild, geschaffen, um begreifen zu lernen, daß es die Größe ist, welche das Genie würdigt und seinen freien Aufschwung begünstigt. Ihre beiden Töchter vorzüglich, Prinzessinnen von Preußen, haben aus dieser Atmosphäre seit ihrer frühesten Jugend die sie auszeichnende edle Anmuth geschöpft, und das schöne Profil der Frau Prinzessin Wilhelm[1] strahlte in dem Glanze der Glorie, welche ihr schon die Dankbarkeit mehr als eines Dichters, dem ihre Divination und ihr Lob die schönste der Kronen war, um die hohe Stirne gewoben.

Der Stoff der Oper „Tannhäuser" ist eine der alten Landessagen Thüringens. Aus einzelnen Thatsachen, welche der Verfasser aus verschiedenen Chroniken zusammengesucht und verbunden hat, wußte er eine Episode voll poetischer, phantastischer und dramatischer Elemente zu bilden. Im dreizehnten Jahrhunderte, als das noch nicht ganz verschwundene Heidenthum seine Spuren in dem Aberglauben zurückgelassen hatte, der sich bald an den christlichen Kultus, bald an Namen der griechischen Mythologie schloß, welche von den Gelehrten durch verwirrte Darstellungen selbst bis zum Volke gelangten, geschah es, daß eine Göttin Holda, die einst der Typus der Schönheit war und über den Frühling, über die Blumen und die Wonne der Natur geherrscht hatte, sich allmählich in der Phantasie des Volkes mit der hellenischen Venus verschmolz und zuletzt die Verlockungen sündhafter Lust und die Reize der sinnlichen Vergnügungen darstellte.

Diese mythische Person, Frau Venus genannt, hatte

1 Später die deutsche Kaiserin Augusta. D. H.

ihre Wohnsitze im Innern der Berge. Einer ihrer vorzüglichsten befand sich im Hörselberge, in der Nähe der Wartburg. Dort hielt sie in einem Feenpalaste offenen Hof, umgeben von ihren Nymphen, ihren Najaden und Sirenen, deren Gesang man bis in weite Ferne vernahm — für die, welche ihn hörten, verhängnisvoll. Diese Unglücklichen, verführt vom Lockruf der Sirenen, gelangten auf unbekannten Wegen zu dieser Grotte, wo sich die Hölle unter umstrickenden Reizen barg und alle, die sich ihren Verlockungen und der unreinen Begierde hingaben, dem ewigen Verderben entgegen führte.

Tannhäuser, Ritter und Sänger, hatte in einem der Kämpfe, in denen man um die Palme der Kunst rang, einen glänzenden Sieg errungen, und die Tochter des regierenden Landgrafen, Elisabeth von Thüringen, liebte ihn, dem ihre Bewunderung nur kalte Huldigung schien. Bald darauf verschwand er und niemand konnte sich seine Abwesenheit erklären. Da, eines Tages als der Landgraf von der Jagd heimkehrte, umgeben von den Sängern, die Tannhäuser's Nebenbuhler gewesen und die hellschimmernden Plejaden jener Epoche bildeten, fanden sie ihn, den Vermißten, nicht fern vom Schlosse, knieend an der Heerstraße und sein inbrünstiges Gebet mit dem Gesange von Pilgern vereinend, die durch das Thal gen Rom zogen. Sogleich erkannt und befragt antwortet er nur mit Mühe und Zurückhaltung. „Von ferne her komm' ich", entgegnet er ihnen, „von Landen, wo weder Friede noch Ruhe zu finden". Und voll Traurigkeit und niedergeschlagen weist er es zurück den Freunden zu folgen, um einsam seinen Weg fortzusetzen.

Wolfram von Eschenbach, der berühmteste Sänger jenes Kreises, sucht ihn mit Gewalt zurückzuhalten und singt, ihn an Elisabeth erinnernd:

„Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
Bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
Durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest;
Ein Ziel doch war's, den du allein erlangst
War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch Wunder du vollbracht,
An deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?

Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich uns'rem Lied;
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer uns'ren Kreis sie mied.
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
Dem uns'ren sei dein Lied nicht fern, —
Den Festen fehle sie nicht länger,
Auf's neue leuchte uns ihr Stern!"

Tannhäuser wiederholt den Namen Elisabeth mit dem Ausdrucke unerwarteter Freude, und endlich besiegt in seinem eigenthümlichen Widerstande, ruft er aus: „Zu ihr! zu ihr! O führet mich zu ihr!"

Nach dieser ungehofften Rückkehr des Sängers kehrt die Theilnahme der jungen Landgräfin zum Leben zurück. Ihr Vater aber faßt in seiner zärtlichen Liebe zu ihr die Idee eines neuen Sängerkampfes, zu dessen Königin er sie erklärt. Überzeugt, daß Tannhäuser abermals den Sieg davon tragen werde, verspricht er keinen Preis dem Wunsche desjenigen zu verweigern, der den Sieg erringen würde, und wählt die Liebe als Thema der Lieder.

Wolfram beginnt. Auch er liebt Elisabeth, aber mit jener innigen Liebe, die im Opfern genießt und nur das Glück des geliebten Wesens will, wäre es auch auf Kosten des eigenen: er hatte den vergessenden Geliebten zurückgeführt zu ihr, von der er selbst kein anderes Geständnis zu erwarten hatte, als das von den Versen der Ballade Schiller's Ausgesprochene:

„Ritter, treue Schwesterliebe
„Widmet euch dies Herz;
„Fordert keine andre Liebe,
„Denn es macht mir Schmerz.
„Ruhig mag ich euch erscheinen,
„Ruhig geben seh'n
„Eurer Augen stilles Weinen
„Kann ich nicht verstehn."

Aber gleich dem Ritter Toggenburg liebte er dennoch fort, selbst als er wußte nicht geliebt zu sein. Und diese Selbstverleugnung, welche die Seele in der Überreizung ihrer verborgenen Energie niederbeugt, verräth sich in seinem Liede, das voll stummer Anerkennung für das Gefühl ist, mit dessen Sein allein, wenn auch grämend, sich sein reiner Sinn begnügt.

Tannhäuser erhebt sich und singt:

„Auch ich darf mich so glücklich nennen
Zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Brennen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen,
Ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen;
Gierest leg' ich die Lippen an —
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt:
Denn unversiegbar ist der Brennen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quell ich ewig mich
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe wahrstes Wesen ich!"

Walther von der Vogelweide singt:

„Den Brennen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht;
Doch, der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
Der Brennen ist die Tugend wahr;
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem hellen Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu kühlen frevle Leidenschaft,
Ja, wolltest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Brennen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Tannhäuser, mit Heftigkeit auffahrend:

„O Walther, der du also langest,
Du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen
Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!

Doch, was sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt. —
Dem dient Genuß in freut'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe."

Biterolf unterbricht ihn lebhaft, und mit kriegerischem Ungestüm, verächtlich und vielleicht eifersüchtig fordert er ihn zu einem anderen Kampfe auf:

„Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
So höre, Läst'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
Stählt sie die Waffen mir mit Muth:
Daß ewig ungeschmäht sie bliebe,
Vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert,
Doch, was Genuß heut deiner Jugend,
Ist wehlich, keines Streiches werth."

Mit Beifallsturm wird Biterolf unterbrochen, wie alle Gegner Tannhäuser's, der mit Bitterkeit erwidert:

„Ha, thörger Prahler, Bitereif!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewiß hast du nicht gemeint,
Was mir genießenswerth erscheint.
Was hast du Armster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich
Und, was von Freuden dir entpressen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!"

Der Tumult mehrt sich. Das Klirren der Schwerter folgt den Akkorden der Harfen. Wolfram bemüht sich den Frieden herzustellen, alle Störungen aus dem Saale, aus dieser geheiligten Nähe zu bannen, und ruft in höchster Begeisterung die Liebe an, diese „heilige Himmelsgabe, die allein uns emporzieht":

„O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
Gieb meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
Aus diesem edlen, reinen Kreis!

Dir, hohe Liebe, tone
Begeistert mein Gesang,
Die mir in Engels-Schöne
Tief in die Seele drang!
Du nahst als Gottgesandte,
Ich folg' aus holder Fern' —
So führst du in die Lande,
Wo ewig strahlt dein Stern."

Tannhäuser, außer sich durch den Spott, die Wuth, die Bosheit, deren Ziel er ist, hört ihm kaum zu und stimmt in entfesseltem Hohne ein Lied zum Lobe der heidnischen Göttin an:

„Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
Was Liebe ist, kennt er, nur er allein. —
Anwesende, die ihr Liebe nie genossen,
Auf hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Ein Schrei des Entsetzens entfährt jeder Brust. Die Edelfrauen, aufgescheucht durch den ihre Ehre beleidigenden Namen, fliehen davon — die Männer ziehen ihre Schwerter und stürzen sich alle auf den verwegenen Verbrecher, dessen lange Abwesenheit sich ihnen plötzlich erklärt. In diesem Augenblick wirft sich Elisabeth, die bei dieser grausamen Enthüllung anfangs zusammenzubrechen drohte, dann aber hoch aufgerichtet dasteht, zwischen die Schwerter, deckt ihn mit ihrem jungfräulichen Körper wie mit glänzendem Schilde und ruft, sie von ihrer blinden Wuth zurückhaltend:

„Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eines Feindes gegen
Den Todesstoß, den ich von ihm empfing?"

Als alle staunen über den Muth den zu vertheidigen, der sie verrathen, ruft sie:

„Was liegt an mir? Doch er — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?"

Sie verlangt für ihn das Recht der Reue, die Wohlthat des göttlichen Blutes, die Berufung auf die göttliche Barmherzigkeit welche mehr vergiebt, als der Mensch sündigen kann:

„Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe
Mit einem jähen Schlag er brach, —
Die ihn geliebt tief im Gemüthe,
Der jubelnd er das Herz zerstach: —
Ich flieh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt'
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!"

Und die heldenstarke Jungfrau gewinnt das Leben des Geliebten. Welcher Zorn des Himmels und der Menschen hätte dieser überredenden, in Liebe flehenden Tugend zu widerstehen vermocht? Bewegt, gerührt, bestürzt ziehen alle sich zurück. Und Tannhäuser, niedergeschmettert durch solche Liebe, deren reine Gluth selbst aus dem Abgrunde der Verzweiflung die Hoffnung neu erstehen heißt, stürzt fort, um sich den Pilgern anzuschließen, die nach Rom wallen, dorthin, wo er auf Vergebung für seine schrecklichen Sünden hofft.

Während langer Tage und langer Nächte harrte Elisabeth seiner Rückkehr — betend, weinend, hoffend. Als sie eines Abends in demselben Thale, wo der Landgraf ihn wiedergefunden hatte, zu Füßen eines Muttergottesbildes betete, kamen die Pilger, mit denen er fortgezogen, desselben Weges in die Heimath zurück. Athemlos späht sie, ihn unter jenen zu entdecken. Sie findet ihn nicht . . . . Und wieder sinkt sie vor der heiligen Jungfrau, der Trösterin der Betrübten nieder und fleht in einem die Seele emporragenden Gebete um Tod für sich, um Heil für ihn:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepriesene, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich! —

Wenn je, in thör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt in mir:
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es tödt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demuthvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzufleh'n für seine Schuld! —

Als sie sich erhob, um den Hügel des Schlosses hinanzuschreiten und Wolfram sich erbat sie begleiten zu dürfen, wies sie ihren Weg fortsetzend ihn stumm zurück — allein auf Erden will sie nur Einsamkeit: kein Trost blüht von nun an mehr für sie.

Da wankt der unglückliche, der verfehmte Schuldige daher. Doch wer würde unter den zerfetzten Kleidern dieses Pilgers mit dem verstörten Blick und wankenden Schritt den glänzenden Sieger über so viele Nebenbuhler wieder finden! Nur mit Mühe erkennt Wolfram seine Züge unter der fahlen Blässe seines Gesichts, und ihm in den Weg tretend fragt er begierig nach seinem Geschick. Tannhäuser aber antwortet nur ihn ironisch um den Weg zu der verwünschten Grotte fragend.

Von Grauen ergriffen weicht Wolfram zurück, und dennoch giebt er den nicht auf, welchen Elisabeth liebt. Er fragt fort und fort, bis der entkräftete Pilger ihm in der bitteren Zerknirschung seines Herzens eine Schilderung seiner Wallfahrt macht:

„Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
Sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Übermüthigen entwunden! —
Für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
Das Heil erfleh'n, das mir verneint',
Um ihm die Thräne zu versüßen,
Die er mir Sünder einst geweint!
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzuleicht:
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein. —
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog' ich der Sonne heißes Glühen ein; —
Wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
Vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis. —
Als das Hospiz die Wanderer erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis. —

Verschlossnen Augs, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen. —
Ich that's — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Thränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt ich so zur heiligen Stelle,
lag betend auf des Heiligthumes Schwelle. —
Der Tag brach an. — da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt es auf in brünstigem Freblocken,
Denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt:
Vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ,
Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
Er Tausende sich stets erheben ließ. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt!
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, vom wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an:
„Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Gluth entflammt,
Hast du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!" — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
Auf edem Platze lauerte die Nacht, —
Von fern der tönten frohe Gnadenlieder: —
Da klebte mich der holde Sang
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht,
Zu deinem Hof steig' ich darnieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!"

Die Pilgerfahrt — so, wie sie erzählt ist, — das Bild dieser Fahrt, so voll von größter Liebe, Reue und Zerknirschung, so voll von vielen Hoffnungen, gehört zu den herzzerreißendsten Blättern, welche jemals geschrieben worden sind.

Die den Ausspruch des Bischofes meldenden Chroniken fügen hinzu, daß nachdem der mit so unerbittlicher Strenge zurückgewiesene Ritter in sein Vaterland zurückgekehrt war, er sich seinen Verirrungen auf's neue hingegeben habe, daß aber eines Tages der Priester der Härte anstatt der Liebe seinen Hirtenstab aus Mandelholz sproßend gefunden, zum Zeichen, daß wie selbst todtes Holz neu belebt werden könne, auch für ein reuevolles Herz Vergebung zu gewärtigen sei.

Tannhäuser, von dem unerbittlichen Urtheil zur Verzweiflung getrieben, unfähig die geschlossenen Ohren dem Mitleid zu öffnen, sucht wieder die Grotte der Venus. Er will den geheimen Pfaden nachspüren . . . und der Gesang der Sirenen, die Stimme der Göttin lassen sich hören. Mit der Verzweiflung des mit dem Anathema Beladenen wendet er sich ihnen zu. Wolfram hält ihn mit aller Kraft zurück, kann aber den fluchwürdigen Zauber nur bannen, indem er den Namen: „Elisabeth" ausspricht. Noch übt dieser seine magische und heilbringende Gewalt — die unreine Vision verschwindet, die Melodien voll so verführerischer Anmuth verklingen, und Tannhäuser's Herzen entringt sich mit dem früheren Laut der Liebe und Hoffnung derselbe Name.

In diesem Momente sieht man den Leichenzug sich nähern, der zu ihrer letzten Ruhestätte sie trägt, welche nur für ihn leben und sterben gewollt. Am Sarge sinkt er nieder, in welchem ein Opfer ruht, das alle Leiden erduldet, um seine Sünden zu sühnen. Er sinkt hin, stirbt — gerettet! . . .

II.

Die Ouverture dieser außerordentlichen Oper ist an und für sich nicht weniger bewunderungswerth als diese selbst. Sie faßt den Gedanken des Drama's kurz zusammen.

Der Pilger- und der Sirenenchor derselben sind wie zwei Sätze hingestellt, die zum Schluß ihre Gleichung finden. Wie der Naturlaut des schönsten und größten unserer Gefühle, so erscheint das religiöse Motiv erst ruhig, tief, mit langsamen Pulsschlägen. Doch nach und nach wird es von den einschmeichelnden Modulationen der Sirenenstimmen überfluthet, welche voll entnervenden Schmachtens und voll, wenn auch fieberischer und aufgeregter, doch betäubender Genüsse sind — eine verlockende Mischung von sinnlicher Lust und Unruhe! Über diesem zischenden, schäumenden, fortwährend steigenden Wogen erheben sich die Stimmen des Tannhäusers und der Venus. Der Ruf der Sirenen und Bacchanten wird lauter und gebieterischer. Die Aufregung erreicht ihren Höhepunkt und läßt keine Saite, keine Fiber unseres Seins unberührt. Bald zittern und zucken die Töne, bald stöhnen und gebieten sie in einer regellosen Wechselfolge, bis das überwältigende Sehnen nach dem Unendlichen — das religiöse Thema — nach und nach wieder eintritt, sich aller dieser Klänge bemächtigt, sie in eine erhabene Harmonie verschmilzt und die breiten Fittige einer Triumph-Hymne entfaltet!

Diese große Ouverture bildet für sich ein symphonisches Ganze, das als ein von der Oper, der sie vorangeht, unabhängiges Tonstück betrachtet werden kann. Die beiden Hauptgedanken, welche, ehe sie sich in ihrem ungeheuren Zusammenflusse verschmelzen, sich hier entwickeln, sprechen ihren ganzen Charakter klar aus: der eine mit Wuth, der andere mit einer so unwiderstehlichen Gewalt, daß alles in seiner unbezwinglichen Macht unter- und aufgeht.

Diese Motive sind so charakteristisch, daß sie den ganzen ergreifenden Sinn, welcher hier musikalisch nur den Instrumenten anvertraut ist, in sich fassen. Sie malen die von ihnen interpretirten

Aufregungen so lebendig, daß es keines erklärenden Textes bedarf, um ihre Natur zu erkennen, ja es ist nicht einmal nöthig die Worte zu wissen, die sich später mit ihnen verbinden. Wollte man behaupten, daß diese zum Verständnisse dieser Symphonie nothwendig seien, so hieße das so viel als diejenigen nachahmen, von denen Shakespeare ausspricht, daß sie die „Lilien bleichen, die Veilchen malen und das Gold vergolden wollen", oder zum wenigsten jenen chinesischen Schriftstellern ähnlich sein, welche, um ihren Lesern die Intentionen ihres Stils klar zu machen, es für nützlich erachten an den Rand ihrer Bücher zu schreiben: Tiefer Gedanke . . . Metapher . . . Anspielung u. s. w., sobald man deren in ihren Werken findet. In Europa dürfen Schriftsteller und Komponisten mehr von der Fassungsgabe ihres Publikums, von der Beredtsamkeit ihrer Kunst und der Klarheit ihrer Diktion voraussetzen. Und man würde sich mit Skrupeln — der Gelehrten des himmlischen Reiches würdig — plagen, wenn man nicht bisweilen die Ouverture zum „Tannhäuser" von der Oper trennen wollte, aus Furcht, sie könnte unverstanden und ohne Interesse bleiben. Die Gluth ihres Kolorits schildert die Leidenschaften zu verständlich, um einer ähnlichen Besorgnis nur irgend Raum geben zu können.

Affekte und Effekte — wie reich und neu treten sie uns entgegen! Da sind rhythmische und harmonische Figuren, an Altviolen, Violinen in durchdringenden Lagen und in mehrere Pulte getrennt und Blasinstrumente pianissimo vertheilt, durch leichte Paukenschläge accentuirt, geschieden in abgebrochene Perioden und schnelle, spiralartig steigende, in unentwirrbaren Verschlingungen sich bald verlierende bald wiederfindende Notengruppen, die endlich in einem beinahe ununterbrochenen Gewebe häufig und lebendig modulirter Tremoli und Triller sich lösen —: sie lassen uns durch eine neue Wirkung von so zärtlich schmachtendem Wohllaut die Zauberkünste der Sirenen vernehmen, daß wir trotz des reichen Repertoires dieser Musikgattung noch nie ein so kühnes Bild, einen so ergreifenden Reflex, eine so erregende Anziehungskraft der Sinnlichkeit, ihrer schwindelerregenden Begeisterung und prismatischen Blendungen gehört zu haben meinen. Es huschen Töne am Ohre vorbei,

wie gewisse Phantome vor dem Auge schillern . . . anhaltend, durchdringend, entwaffnend — treulos! Unter dem Sammt ihrer künstlichen Sanftheit gewahrt man despotische Intonationen, fühlt man das Erhabene des Zornes. Hie und da erklingen Violintöne, schneidig blitzend wie phosphorische Funken. Das Einfallen der Pauken macht uns erzittern, wie das ferne Echo einer in Raserei ausgearteteten Orgie. Dazwischen kommen Akkorde von einer tobenden Trunkenheit vor, uns daran erinnernd, daß die Cleopatren ihre Festlichkeiten durch die Grausamkeit nicht entwürdigt fanden, daß sie es sich nicht versagten mit ihren Liebesanfällen die blutigsten Schauspiele zu vereinen, daß sie barbarische Vergnügungen mit den widrigen Aufregungen benutzender Schönheit zu verbinden wußten.

Die Gegenwart der Mänaden und ihre ungestümen Reigen in der Venusgrotte bestätigen bald diesen Eindruck. Gerade dadurch, daß sie denselben hervorbringen, zeichnet sich diese bis zu ihrer höchsten Gewalt gesteigerte Entwickelung der sinnlichen Lust in originellster Weise vor allen anderen musikalischen Kompositionen aus, welche sie so oft schon zu schildern versucht haben. Einmal von diesen zauberischen, wild aufregenden Wirkungen hingerissen überschreitet man die Sphäre gewöhnlicher Versuchungen. Wagner hat sich keineswegs mit den leichten und freien Motiven begnügt, wie die meisten, deren Verve dem Geschmacke und den Neigungen folgt, welche in den Scenen eines Rubens und Teniers, wenn diese die fesselnden und tyrannischen Verführungen der Mutter und Königin der Liebe schildern wollten, zum Ausdruck kamen. Er hat es verstanden die unbeschreibliche Subtilität der anmuthsvollen Töne zu erlauschen, welche an Cytherens Hofe herrschen, und zu welchen nur eine kleine Zahl von den Grazien Geweihter vordringen können, geleitet von einem Gefolge, welches die Schale der Freude darbietend in ihr eine zwar fremdartige, verhängnisvolle, aber keine grobsinnliche Trunkenheit finden läßt. Ein Genie deutschen Ursprungs bedurfte etwas von dieser universellen Anschauung, welche Shakespeare erprobt, um sich vom Blute des Alterthums durchdringen und zu einer den düsteren Gährungen des Nordens so fremden Aufregung begeistern zu lassen.

Die sinnliche Leidenschaft ist hier mit den ungestümen Freuden und mit der verfeinerten Wollust dargestellt, welche stumpfe, kalte und schwerfällige Naturen nicht einmal sich vorzustellen befähigt sind, die aber von energischen, mehr als alltägliche Eindrücke verlangenden Naturen geträumt, gesucht und verfolgt wird — von hohen und zugleich zarten Organisationen, welche jedem Zufall den Überschuß und die Überfülle quellender Lebenskraft Preis geben, ohne ihren stürmischen Leidenschaften einen Zügel anzulegen, bis sie ein Strombett gefunden, breit und tief genug, um ihre brausenden, grollenden und nie besänftigten Wogen zu fassen. Bei dieser Schöpfung Wagner's ist nicht genug zu bewundern, daß die Gewalt der Behandlung nie ihre Zartheit vernichtet. Es war nicht leicht diese beiden Momente aufrecht zu erhalten. Und doch konnte nur durch diese Art der Verbindung das wilde und zugleich schmachtende Entzücken ausgedrückt werden, dessen Geheimnis der Mensch gern der Begierde ohne Zärtlichkeit entreißen möchte.

Mitten in dieser Harmonie, welche durch die Masse der Töne betäubt, fein, zart, getragen, unfaßbar und glühend, wie die Fäden und Schlingen verbotener Lust — mitten in dieser Harmonie, welche strömt und funkelt und allmählich zu immer blendender werdenden Spiegelung gleichsam überfließt, reißt uns plötzlich ein dramatisches Interesse aus dem Gefühl, das, so unbestimmt es auch war, sich in zwei melodische Sätze individualisirt, von denen der eine uns wie ein Schrei des Entzückens, des Triumphes, gemischt mit trotziger Herausforderung, entgegen klingt, während der andere uns einlullt, wie das Locken einer verführenden Stimme nach stummem Umfangen.

Um die Abgründe majestätisch zu überragen, die so glänzend sind an Lust und Freuden, mußte sich der Tondichter zu einer nicht gewöhnlichen Höhe erheben. Das religiöse Thema war schon einmal diesem tönenden Gesurre, welches das Ohr wie glühender Athem streift, der Finger Spitzen kitzelt, Hirn und Nerven verwirrt und reizt wie fabelhafte Versprechen und unerklärlicher Zauber, zum Opfer gefallen. Jetzt mußte dieses Thema, abermals vor dem Delirium sinnlicher Hallucinationen stehend, noch mehr Gefahr laufen kalt, düster, steif und trocken, ja leer zu erscheinen, wie eine Negation

angesichts lebendiger Seligkeit, leer, nichtssagend wie eine abgenutzte Triebfeder, wie ein gewöhnlicher Antagonismus, ein grober Kontrast, nicht wie ein logischer Schluß. So will es scheinen, aber so ist es nicht. Das heilige Motiv erhebt sich nicht einem harten Meister gleich, welcher dem ausgelassenen Geflüster, das jene Höhle der fürchterlichen Freude durchzittert, mit Strenge Stillschweigen gebietet. Angesichts derselben bleibt es weder düster noch isolirt. Klar und sanft fließt es daher, um sich aller Saiten, deren Resonanz so reizend verlockend war, zu bemächtigen, um eine nach der anderen trotz verzweifelter Abwehr zu erfassen. Aber stets ruhig und ungetrübt dehnt es sich weiter und weiter, alles Sträuben überwindend, alle entgegengesetzten Elemente umwandelnd und verschmelzend. In Trümmern zerfallen die Massen der glühenden Töne, immer peinlicher werden ihre Dissonanzen, ja abstoßend, wie Essenzen, die im Verwesen sind. Doch endlich — wie befreit von tiefer Qual — sehen wir diese sich auflösen in der hehren Herrlichkeit heiligen Gesanges, welcher mit der Pracht seines Glanzes den ganzen vorangegangenen Zauber überfluthet und sich gleich flüssigem Sonnenscheine ausbreitet, glänzend wie ein ungeheurer Strom, der unsere ganze Seele, unser ganzes Sein an sich zieht — ein Ocean der Glorie!

Wir ignoriren nicht, daß von den Eindrücken zu sprechen, welche gewisse Kunstwerke auf uns gemacht haben, der Kritik durchaus nicht genügt. Letztere will sie beurtheilt, geordnet, klassificirt wissen. Doch sind wir weit entfernt ihre Forderungen für unrichtig zu erklären; denn wir kennen die Nachtheile, welche es mit sich bringt, Kunstwerke mehr nach den Ideen, die sie hervorrufen, als nach denen, welche wirklich zum Ausdruck gekommen sind, zu beurtheilen. Hier liegt eine jener Klippen, welchen ein Theil des gebildeten Publikums selten entgeht, und woraus sich erklärt, warum mittelmäßige Werke so leicht gelobt und Werke von hohem Werthe, welche aber mehr Tiefe als Fläche besitzen und, um verstanden zu werden, gediegenere Kenntnisse und tieferes Eindringen in verschiedene Kunstformen verlangen, oft so gleichgültig behandelt werden. In unseren Tagen befindet sich unter dem Publikum eine große Anzahl Gebildeter, welche

sich nicht damit begnügen, ein unbestimmtes Vergnügen zu empfinden und sich einem angenehmen Schauer zu überlassen, sondern den Sinn jeder Musik durch analoge Gedanken und Bilder deuten will. Einer lebendigen und empfindenden Phantasie wird es in Folge dessen eben so leicht denselben zu vervollständigen wie zu entstellen. Wird sie nicht durch ein solides Wissen und ein gesundes Verstehen der ersten Elementarbegriffe der Kunst geleitet und zurückgehalten, so ist sowohl die Richtigkeit, wie der Irrthum ihrer Konception nur eine Sache des Zufalls. Es liegt auf der Hand, daß wenn man, anstatt die vom Komponisten meisterhaft beherrschte Form und die Vortrefflichkeit seines Verfahrens, sowie den Schwung oder die Anmuth der von ihm entwickelten Gefühle zu beachten, ausschließlich die Ideen, welche er durch die Wahl seines Sujets anregt, genießt, es kaum zu vermeiden ist zu den am wenigsten begründeten Urtheilen hingerissen zu werden.

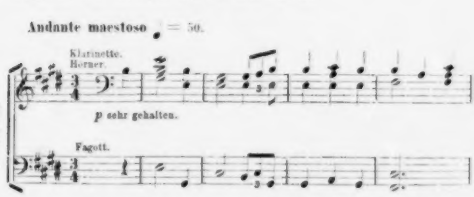
Auch wir würden uns nicht erlauben im Namen unserer eigenen Bewunderung, unserer persönlichen Anerkennung, unserer innigsten Sympathien zu reden. Doch verzichten wir durchaus nicht auf das Recht, sie auch außerhalb der Regeln, welche der Kritik dienen, zu empfangen: denn der Künstler hört nie auf Mensch zu sein und in dieser Eigenschaft ebenfalls zu dem Publikum zu gehören, welches sich vom ersten Eindruck hinreißen läßt. Wir gestehen, daß wir sein Los als ein hartes und widerwärtiges betrachten müßten, wenn er dem Rechte entzückt zu sein ehe er Kritik geübt, hingerissen zu sein ehe er seinen Beifall nach Grammen und Skrupeln abgewogen, entsagen sollte; oder auch, wenn er gegenüber den Versuchen jugendlicher Phantasien seine eigenen Träume nicht mehr träumen und der Ursache dieser Träume erst in später Zukunft seinen Dank entrichten dürfte. Vergessen, wie man überrascht und meinungslos durch einen noch nicht analysirten Reiz gewonnen wird, wie man die unbewußten Schauer der Menge mit ihr theilt, dürfte selbst für denjenigen von ärgerlichem Resultat sein, der zu seinem eigenen Nachtheil sich ihr nicht ganz entfremden kann, wiewohl er gezwungen ist die Eindrücke noch einer strengen Prüfung zu unterziehen, was jene nicht thut. Aber wir wissen, daß diese gleichsam angesteckte Bewunderung nicht über das

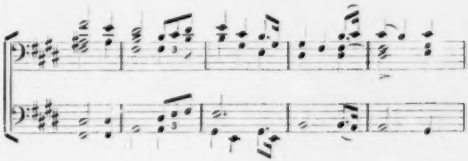
Gebiet der individuellen Psychologie hinaus darf, und daß es überflüssig wäre das Publikum davon zu unterhalten, weil es überflüssig ist die gerechterweise mit Beifall gekrönten Werke zu loben und weil man dem Erfolge mittelmäßiger Schöpfungen, die sich seines augenblicklichen Beifalls erfreuen, nur Palliativmittel entgegenstellt. Man wirkt gegen das Symptom, nicht gegen das Übel. Überdrüssig einer Form adoptirt das Publikum eine andere von gleichem oder noch geringerem Werthe.

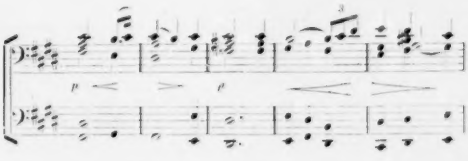
Wenn wir uns so eingehend über die neue Oper Wagner's aussprechen, so geschieht es, weil wir die Ueberzeugung hegen, daß dieses Werk ein Princip der Lebensfähigkeit und des Erfolges in sich birgt, welches dereinst allgemein anerkannt werden wird. Die Neuerungen, welche es enthält, sind aus der ächten Kraft der Kunst geschöpft und rechtfertigen sich sämmtlich als Errungenschaften des Genies. Um nochmals von der Ouverture zu sprechen, machen wir darauf aufmerksam, daß keine Symphonie in einer den Regeln klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sein und keine in der Exposition, in der Entwickelung und proportionalen Lösung eine vollkommenere Logik besitzen kann als sie. Ihre Anordnung ist obwohl reicher, doch eben so klar, eben so präcis wie die der besten Vorbilder dieser Gattung.

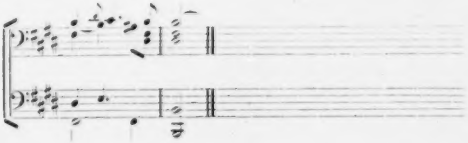
Die erste Hälfte des religiösen Themas — sechszehn Takte — in E dur ist den unteren Lagen der Klarinetten, Hörner und Fagotte übergeben und kadenzirt auf der Dominante:

Nr. 1.

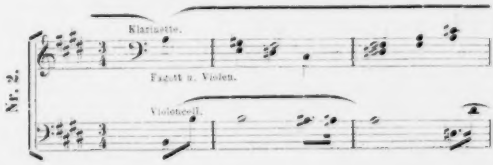


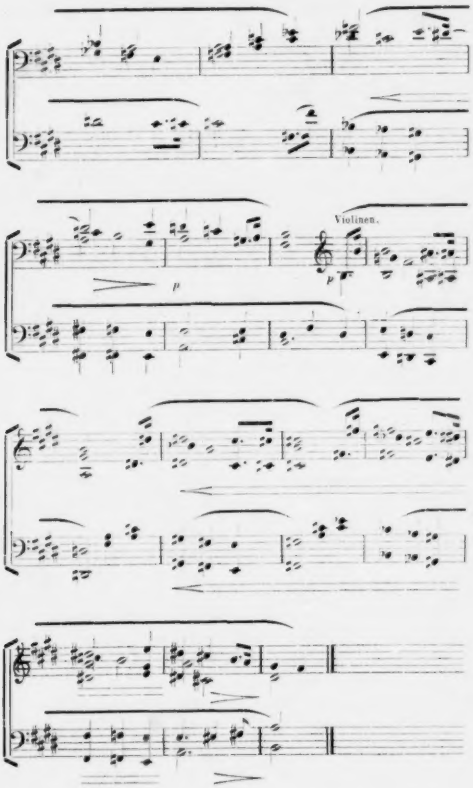






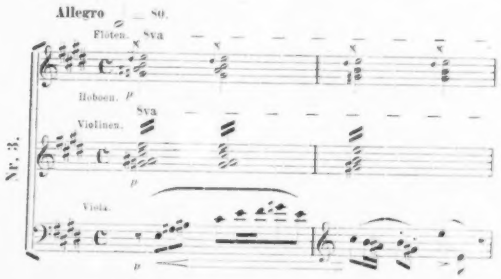
Der zweite Theil desselben, welcher bewunderungswürdige Modulationen enthält, wird von den Violoncellen, denen sich beim neunten Takte die Violinen anschließen, weitergeführt:



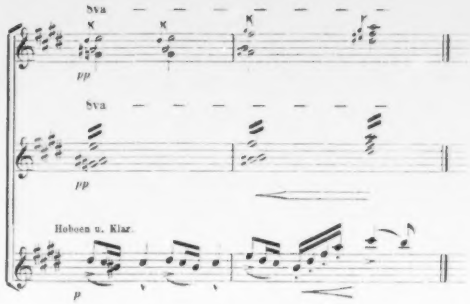

Violinen.
p
p

Das ganze Thema wird hierauf fortissimo von den Blechinstrumenten in derselben Tonart, aber mit viel bewegterem Rhythmus in Achtel-Triolen wiederholt und beständig von einer abwärtsgehenden diatonischen Figur in Sechzehntel-Triolen begleitet. Während der sechzehn folgenden Takte wird die zweite Hälfte des Themas von den Blasinstrumenten mit demselben Triolen-Rhythmus mezzoforte, diminuendo und piano beendigt, wobei die Triolenfigur sich nur bei jedem zweiten Takte wiederholt, was zugleich eine Abnahme des Rhythmus hervorbringt, welche der Abnahme der Kraft und Fülle entspricht. Die vollständige Wiederholung — bloß in den sechzehn ersten Takten gemäßigt — bildet mit einer Umkehrung des verminderten Septimen-Akkordes das Ende dieser Einleitung.

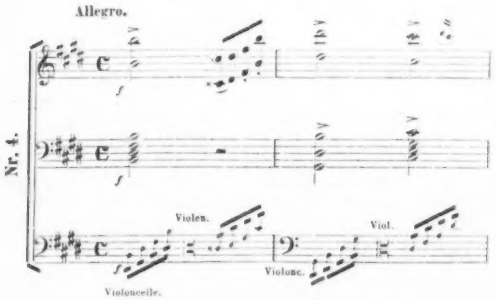
Das Allegro beginnt mit der Andeutung des Lock- und Zaubermotivs, über welches sich sofort ein Glied einer rhythmischen Phrase breitet, das ihm als Zusatz dient — das Motiv des folgenden Notenbeispiels —, sich dann vollständig in der Ouverture entwickelt und erst bei dem als Finale wieder aufgenommenen religiösen Thema verschwindet. Das anfangs nur angedeutete Lockmotiv entwickelt sich vollkommen erst nach etwa dreißig Takten zugleich mit den Figuren, deren wir schon gedachten, als wir von dem Charakter sprachen, den Wagner der Verführungsscene der Sirenen gab:

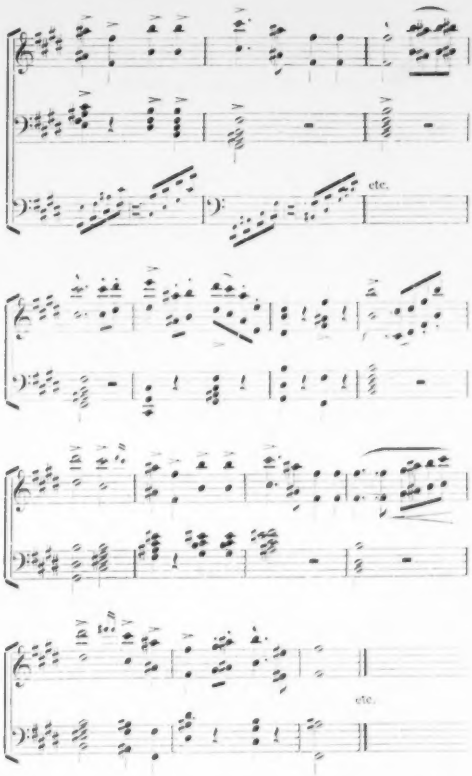


Nr. 3.

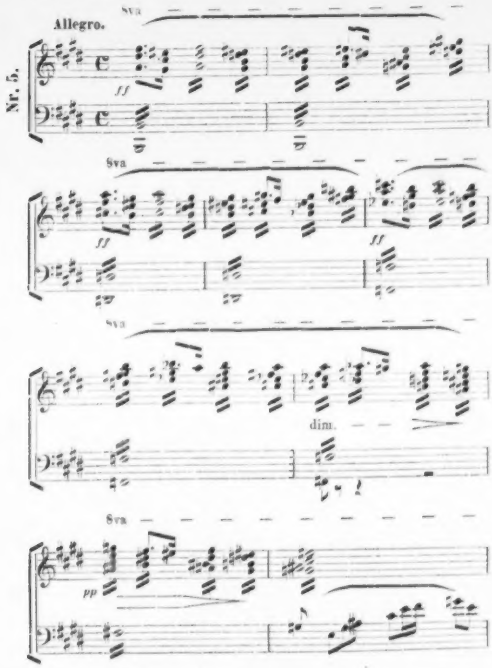


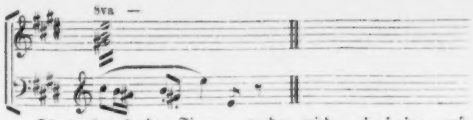
Dieses Motiv ist unterhalb eines Tremolo der Violinen an die Altviolen und Klarinetten vertheilt, und weicht — nachdem es sich völlig entwickelt hat — in einen Übergangssatz ab, dessen Crescendo einer kühn-entschlossenen Melodie, welche sich zur Dominante H-dur bewegt und fortissimo von dem ganzen Orchester begleitet wird, gleichsam als elektrischer Leiter dient:



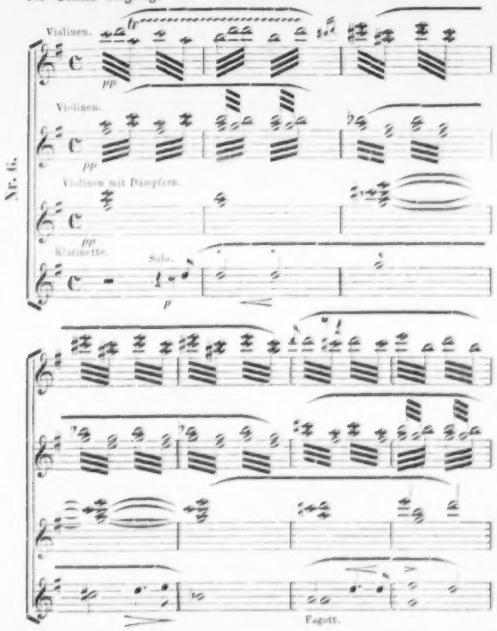

etc.
etc.

Die Melodie dauert mehr als zwanzig Takte — Tannhäuser singt sie im ersten Akte zum Preise der Venus — und wird durch den Ausbruch der allmählich durch drei aufsteigende Akkorde gesteigerten Zusatzphrase gekrönt, deren bacchischer Mißklang Ohr und Sinne betäubt:

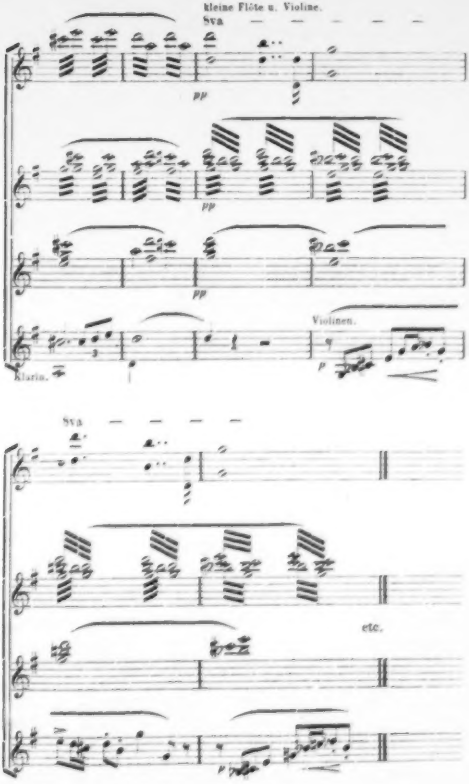




Die vorhergehenden Figuren werden wieder pianissimo aufgenommen bis zur Erscheinung einer Melopoë in G-dur — später der Venus beigelegt —:



Nr. 6.


kleine Flöte u. Violine.
Sva
pp
pp
pp
Violinen.
Klarin.
p
Sva
etc.
p

Zuerst der Klarinette überlassen, wird diese Melopoë von einer Violine in dem Register der höchsten Flageolettöne fortgesetzt, dann durch eine phantastische Arabeske des von einer Altviola ausgeführten Lustmotivs (Beispiel Nr. 3) weitergeführt, welches, von einem Tremolo der Violinen gleichsam in Halbschatten gehüllt, in Fis verhaucht. Sie macht der Uebergangsphrase, welche die Melodie in H eingeleitet hatte, Platz — ein schreiender Klageruf, der dieses Mal auf dem Grundtone von Fis durch ein chromatisches Fortschreiten bei der Rückkehr derselben Melodie auf der Tonika endigt.

Die Coda der Ouverture nimmt die Hauptzeichnungen des Anfangs des Allegro wieder auf und erreicht den höchsten Grad der Raserei durch ein chromatisches Abwärtsgehen auf den Grundton von H, operirend mit der letzten Wiederholung der Zusatzphrase. In diesem Augenblicke kehrt auf einem dissonirenden Akkorde, den wir beim Einfallen des lebhafteren Tempos im Vier-Vierteltakte notirten (E, G, Ais, Cis), aber jetzt auf dem Grundtone H, die schon gehörte Figur in Sechzehnteln mit dem religiösen Thema wieder, welches jetzt mit zunehmender Beschleunigung durch verschiedene Umkehrungen dieses Akkordes steigt und zwar ohne Einschnitte oder irgend eine Pause, um decrescendo durch eine absteigende chromatische Tonleiter zurückzugehen und auf dem Tone E zu kadenziren. Darauf erscheint das religiöse Thema wieder in seiner Vollständigkeit, aber vergrößert durch einen Zusatz (zwei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt) und getragen auf der Tonwelle der ganz besonders leidenschaftlichen Sechzehntelfigur, welche wie ein Feuerstrom dahinbraust. Nach sechzig Takten dieses Rhythmus beginnt das Thema von Neuem, von Neuem vergrößert drei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt und von allen Blech- und Blasinstrumenten fortissimo eingesetzt. Der Schluß steht also mit dem Eingang in einem vollständig symmetrischem Verhältnis. Während aber die Vergrößerung des Themas in so gigantischem Umriß, wie wir noch kein Beispiel in irgend einem analogen Werke besitzen, desgleichen die ungewohnte Beschleunigung des Rhythmus der Begleitung des Schlusses verglichen mit der Wirkung des Anfangs diese verhundertfältigt, erreicht der Schluß jene imposante Mani

festation der Höhe eines Gedankens und der Gewalt einer Kunst, durch welche Meisterwerke sich die Bewunderung der Jahrhunderte sichern.

Obwohl wir schon bemerkten, daß der Verfasser des „Tannhäuser" den in seinem Werke unter dem Namen „Venus" dargestellten Leidenschaften einen Charakter gegeben hat, welcher mit diesem dem schönen Griechenlande so theuren Namen übereinstimmt, so wiederholen wir dennoch, daß es durchaus nicht der Kenntnis weder der Oper selbst noch der Abenteuer des Ritters Tannhäuser noch des Mythus der so bizarr in das Mittelalter verpflanzten „Frau Venus" bedarf, um in dieser Ouverture das musikalische Drama erfassen zu können. Sie ist keineswegs nur eine Art breiten, die Seelen zu den Aufregungen des nachfolgenden Dramas vorbereitenden Vorspiels, keineswegs nur eine nothwendige Einleitung, ein feierlicher kurzer Prolog, der sich darauf beschränkt den Geist des Auditoriums in die Region der Gefühle zu versetzen, die ihn ergreifen sollen. Sie hat nichts mit den Orchesterstücken gemein, welche, ohne auch nur ein Motiv der angekündigten Oper zu enthalten oder, selbst wenn sie einige derselben aufnahmen, doch immer nur ein integrirender Theil des Ganzen sind und die Vorstellung des Hörers bald mitten in die Scene, in die Berge und in die von ihnen angeregten religiösen Betrachtungen, in eine Alpennatur, deren Kräuterduft man einzuathmen wähnt, versetzen, bald einen düsteren Schimmer, ohne welchen das Bild der vollen Wahrheit entbehren würde, verbreiten, bald ein prophetisches Stöhnen vernehmen lassen, das im Schoße der vorüberfliehenden Heiterkeit die Seele in Bangen erhält. Nein, in dieser Weise ist Wagner's Ouverture nicht geschrieben: sie ist ein Gedicht über denselben Gegenstand wie seine Oper, eben so umfassend wie diese.

Wagner hat mit einem und demselben Gedanken zwei verschiedene Werke geschaffen, jedes so faßlich, jedes so vollkommen wie das andere, beide unabhängig von einander. In Folge dessen würden sie, selbst getrennt, gar nicht Gefahr laufen etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Sie sind durch die Identität ihrer Gefühle und deren Ausdruck verbunden, aber eben dieser Identität wegen

bedürfen und brauchen sie einander nicht zu ihrer gegenseitigen Erklärung. Sollten wir eine Thatsache und eine Erfahrung zur Begründung unserer Behauptung citiren, so würden wir sagen, daß wir diese Ouverture als solche aufführen ließen und sie mit bewunderndem Enthusiasmus aufgenommen wurde, ohne daß jemand weder unter den Aufführenden noch unter dem ihr Beifall zollenden Publikum die geringste Kenntnis weder vom Sujet noch von der Partitur der Oper gehabt hatte. Auch sind wir der festen Ueberzeugung, daß es, um diese Ouverture den Tonwerken einzureihen, welche dem Repertoire aller großen musikalischen Anstalten einverleibt sind, in unseren Tagen keiner so langen Zeit bedarf, als die Quartette von Mozart bedurften, um nicht mehr als unausführbar von ihren Exekutanten zerrissen, und Beethovens Meisterwerke, um nicht mehr als barocke Neuerungen behandelt zu werden.

Eine Bestätigung unserer Meinung, daß Wagner trotz seiner eigenen Theorien sich mehr hingezogen fühlte ein schönes symphonisches Werk zu komponiren, als daß er besorgt gewesen, seinem Drama einen Prolog anzupassen, glauben wir in der Verletzung zu sehen, welche er durch die breite Entfaltung des Motivs, das beim Aufrollen des Vorhangs sogleich wieder aufgenommen werden muß, gegenüber den Regeln der „akustischen Perspektive" — man verzeihe diesen Ausdruck — sich erlaubt hat. Die den scenischen Wirkungen unumgänglichen Gesetze der Steigerung würden durchaus verletzt sein — denn welches rinforzando bliebe noch dem Sirenengesang übrig, wenn das Crescendo seine Höhe schon lange vor der Vorstellung erreicht hätte? —, wenn die offene Scene, der Tanz und die menschliche Stimme diese Schwierigkeit nicht verdeckten, wenn sie nicht durch ihren Zauber, ihr Zusammenwirken und ihre Kunst die Neugierde reizten, nicht das wogende Ungestüm des Orchesters erhöhten, das Publikum nicht dem Bedürfnisse der Ruhe, das besonders die am meisten Erregten empfinden, entrissen und das beinahe erschöpfte Interesse wieder neu belebten, wenn — mit einem Wort — das Schlußwort der noch darzustellenden Tragödie schon in so mächtiger Weise ausgesprochen wäre.

III.

Die erste Scene führt uns in die geheime Grotte, welche nach der Sage sich im Hörselberge befand. Wir sehen in einem rosigen Helldunkel die Nymphen, Dryaden, Bacchantinnen ihre Thyrsusstäbe und Weinranken zu dem Klange der Rhythmen schwingen, welche die fünfzig ersten Takte des Allegro der Ouverture bildeten. Sie umgeben die auf ihrem Lager hingegossene Göttin, bekleidet mit der griechischen Tunika, deren Faltenwurf ihre Gestalt umfließt, als wäre das leichte Gewebe nur die in noch rosigeren Duft getränkte Atmosphäre, welche die Grotte füllt. In den Vertiefungen der letzteren spiegeln die ruhigen Wasser der Seen die Schatten der Gebüsche wieder, unter denen glückliche Paare wallen — da auch erblickt man die verführerischen Sirenen.

Zu den Füßen der Venus sitzt ihr Geliebter, traurig, düster, in seinen Händen zerstreut die Harfe haltend. Warum er so mißmuthig? fragt sie. Da seufzt er tief auf, wie erwachend aus einem Traume, der ihn weit weg seiner Umgebung entführt. Beunruhigt fährt sie dringender fort zu fragen. „Freiheit! . . .“ erwidert jetzt der Gefangene. Und rasch seine Harfe ergreifend stimmt er einen Sang an, in welchem er ihre Reize preist und ewig zu preisen gelobt, doch fügt er hinzu, daß Sehnsucht ihn verzehre — Sehnsucht nach der Oberwelt:

„Doch ich aus diesen reifen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsres Himmels klarem Blau,
Nach unserm frischen Grün der Au,
Nach unsrer Vöglein lieblichem Sange,
Nach unsrer Glocken trautem Klange: —
Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!“

Diesen Gesang, voll männlicher Energie, giebt die Melodie wieder, die wir bereits zweimal bei Besprechung der Ouverture angedeutet haben (Notenbeispiel Nr. 1), und deren Worte zum Lobe der Venus sind. Dieser Strophe folgt jedoch sogleich eine Gegenstrophe, deren schmerzhafte, halb erschreckt klingende Modulation wie ein gellender

Schrei der Brust entfährt —: der Schrei des gefangenen Adlers, der nach den Regionen der Stürme und der Sonne zurückverlangt, der Schrei der Seele, die herniedergezogen, wieder empor strebt zum Licht.

Dreimal wird diese Strophe und Gegenstrophe, stets einen halben Ton höher, wiederholt, was ihnen eine gellende Steigerung leidenschaftlicher Betonung giebt.

Durch ein einziges Wort, aber durch eines jener Worte, die hinreichend sind, um die Poesie mit der ganzen Majestät ihrer Schwester, der Wahrheit, zu bekleiden, entschleiert Wagner die Größe der im Schoße der süßesten Unthätigkeit unbefriedigten Seelen, indem er Tannhäuser ausrufen läßt:

„— sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan.
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen.

Sich sehnen nach Schmerzen — heißt das nicht, sich sehnen nach dem Unendlichen? Denn was anders sind diese Schmerzen als die Verletzungen der sich an den Grenzen unserer eigenen Natur stoßenden Seele, die sich stößt und doch nicht entsagen will, um sie zu überschreiten?

Die beleidigte Zauberin springt auf, gleich einer verwundeten Tigerin. Seiner Hand die Harfe entreißend unterbricht sie ihren Gefangenen und der eiteln Reue des Wahnsinnigen spottend ruft sie eine Wolke herauf, welche beide trennen soll. Sie erinnert ihn daran: daß er verflucht sei ... daß er durch alle Mächte ewiger Verdammnis ihr gehöre ... daß er nicht mehr an eine Welt denken dürfe, die ihn mit Abscheu verstoßen würde, wenn er je wieder dahin zurückkehren sollte. Doch der stolze Ritter glaubt nicht der hoffärtigen Frau und erwidert:

„Beim Bann werd' ich durch Buß erlöst!"

Ihr wechselseitiger Widerstand spricht sich in einem Duo aus, voll Erregung, Zorn, Haß, die ihre Flammen an einander entzünden, bis die Venus plötzlich zu den Waffen zärtlicher Schmeichelei ihre Zuflucht nimmt. Sie läßt der Sirenen Gesänge ertönen, welche

in der Entfernung nur noch schmachtender und verführerischer zu werden scheinen, und sich zu ihm neigend scheint sie ihm tropfenweise das unheilbare Gift in die Adern zu träufeln, jene Ohnmacht der Sinnlichkeit, die mit unauflöslichen Ketten die schwindenden Kräfte umschlingt. Der ziemlich lange Gesang der Venus nimmt, aber einen halben Ton tiefer, das Motiv der Ouverture, welches wir Melopoë nannten Notenbeispiel Nr. 6, wieder auf. Er wird ebenfalls pianissimo begleitet und durch das Tremolo der Violinen umschleiert.

Wer dem musikalischen Symbolismus huldigt, kann in dieser Scene die Schilderung eines jener inneren Kämpfe finden, welche die menschliche Brust zerreißen — Kämpfe, während welcher die Seele, gespalten in Parallelen des Wollens, die ungleich in ihren Formen aber identisch in ihrem Wesen sind, sich mit sich selbst beschäftigt. Er würde statt der verschiedenen Personen die verschiedenen Gespräche der Leidenschaften zu hören vermeinen, die in heftigem Dialog an einander prallen, ohne daß ihr verhängnisvoller oder miraculöser Ausgang vorauszusehen wäre. Tannhäuser entwindet sich mit Gewalt den Armen der Göttin und ruft in fieberhaftem Aufwallen:

„Mein Heil! Mein Heil und in Maria!"

Kaum, daß er diesen Namen gerufen, verschwinden Göttin, Nymphen, Sirenen und Bacchantinnen. Alles verweht.

Statt der Grotte im Innern des Berges sehen wir den äußeren Berg, in welchen die Volkssage jene versetzt hatte, sowie die landschaftliche Umgebung der Wartburg. Und den Ritter erblicken wir aus dem Aufenthalt, wo im Dufte Schwindel erzeugender Wohlgerüche Lampen mit ihrem farbigen Scheine eine Nacht der Wonne ohne Ende erhellten, mitten in einen frischen und reinen Frühlingsmorgen versetzt.

Dem betäubenden Geräusche der vorhergehenden Scenen folgt eine vollständige Stille des Orchesters und nur das sanfte, träumerische Lied eines Hirten, der auf einem benachbarten Felsen sitzt, tönt an unser Ohr. Der Refrain seiner Schalmei, welchen das Englische Horn glücklich nachahmt, bringt zu demselben einen wohlthuenden Gegensatz. Bald hört man von weitem einen sich nähernden Pilgerchor. Während seiner Pausen bildet die Stimme des sich ihrem Gebet empfehlenden

Hirten einen neuen Kontrast, fortgeführt durch die Wiederkehr des kontrapunktartig figurirten Refrains, welcher die Pastoralmelodie umschwebt und umspielt, und auf den ernsten Konturen des frommen Gesanges, der sich wie Spitzbogen eines Gewölbes emporhebt, einem Gewinde von Feldblumen gleicht.

Die Pilger nähern sich, erscheinen, treten vor. Ihr Gesang, in welchen die zweite Hälfte des religiösen Themas der Ouverture eingeschaltet ist, trägt einen ruhig feierlich frommen Charakter. In dieser Ruhe vibrirt indeß ein begeisterter Aufschwung, und man unterscheidet darin wohl eine anhaltende Ekstase, ein geheimes Entzücken. Sie bleiben vor einem Madonnenbilde stehen und Tannhäuser wirft sich bei ihrem Gesange auf die Kniee. Ebenso bestürzt über das Wunder des Erbarmens, das ihn gerettet, als betroffen seinen kühnen Wunsch so plötzlich erhört und seine Befreiung so unversehens vollbracht zu sehen, wiederholt er die Worte der Pilger

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen,
Darum will ich auch nicht Ruh' noch Rast
Und wähle gern mir Müh' und Plagen."

Die Glocken der fernen Kirchen rufen die Gläubigen zum Morgengebete, und zugleich vervollständigen die Signale der aus verschiedenen Entfernungen ertönenden Jagdhörner abwechselnd zwischen F-dur und Es-moll den Eindruck dieser Stunde ländlicher Ruhe und Waldeinsamkeit.

Bald darauf zieht der Landgraf mit seiner ganzen Jagd dieses Weges und einen Ritter gewahrend, der keinen Theil an derselben nimmt, nähert er sich ihm und erkennt Tannhäuser. — Wir haben schon erzählt, daß Wolfram von Eschenbach, sein Nebenbuhler in Poesie und in Liebe, es war, welcher darauf bestand ihn zu Elisabeth, die ihn liebt, zu führen und ihn endlich bestimmt, seinen alten Platz unter den Sängern wieder einzunehmen, die er so oft besiegt, und welche dennoch seine Abwesenheit beklagten. Diese Cantilene von einem reizend melodischen, eine zarte und innige Rührung athmenden Motiv, wird in ihren erst acht Takten wieder aufgenommen und in dem Andante eines durch die fünf Sänger und den Landgrafen gebildeten Sextetts

dialogisirt, indem sie in Tannhäuser dringen wieder zu ihnen zurückzukehren. Bei dem Namen Elisabeth ist dieser wie von einem belebenden Strahle erleuchtet und ruft aus:

„Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümen Drängen
Ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!"

Sobald seine Stimme sich mit den anderen vereinigt, setzt das Septett ein freudiges und hinreißendes Allegro ein, dessen Finale, von den Fanfaren der Jäger unterbrochen, den Schluß des ersten Aktes bildet. Die verschiedenen Klangfarben der Stimmen sind so meisterhaft gruppirt und ihre Partieen in diesem Ensemble mit einer so gewählten und edlen Feinheit gezeichnet, daß man darin unmöglich den Ruf der Sänger, die Aufforderung edler Nebenbuhler zu edlem Kampfe verkennen kann. Dieses Finale ergreift auch unwiderstehlich das Publikum, und der vollste Beifall hallt in allgemeiner Bewunderung im Saale wieder.

Nichts mehr natürlich, keuscher und fromm-zärtlicher, als die allen Hintergedanken und eifersüchtigem Grolle fernstehende Heiterkeit und Freude, mit welcher Elisabeth den ihr von Wolfram zugeführten Ritter empfängt. Leichten Schrittes, mit dem glücklichen Lächeln der ersten Jugend, die noch nicht die Bewegungen der Kindheit verloren, eilt sie in die Halle, wo sie die Gesänge vernommen, die sich so tief in ihr Herz gegraben und deren Schwelle sie, seit dem Verschwinden ihres Sängers, nicht mehr überschritten. Mit ausgebreiteten Armen tritt sie ein, als wollte sie über ihre ganze Umgebung den hellen Schein ihres Glückes, die Strahlen ihrer mittheilenden, hochherzigen Glückseligkeit ausbreiten. Schon geschmückt zum bald beginnenden Feste zweifelt sie nicht daran, daß ihr Ritter-Sänger singen und sie als Sanges-Preis erringen werde. Ein einfacher Goldreif, eher einem Heiligenscheine, als einem Diademe gleichend, umgiebt ihr blondes Haupt; ihre langen Flechten fallen unter einem

leichten Schleier herab auf den Faltenwurf des weißen Atlas, von welchem durch Silberstickereien sich das malerische Mieder der Frauengewänder jener Epoche abhebt. Ein auf den Schultern befestigter Mantel von blauem Sammet umwallt, wie Himmels Azur, diese Erscheinung verkörperter Unschuld.

Wenn die Göttin ihr schwarzes Haar, von einem griechischen Netze über dem sinnlich sich senkenden Nacken gehalten, mit Rosen umkränzt und auf ihren Alabasterfüßen die purpurnen Sandalenbänder kreuzt und alle ihre Macht ausübt, alle ihre unter den halbgeschlossenen Lidern verborgenen Reize entfaltet, und in ihrem Gürtel, der bald dem Auge winkt bald ihm entschwindet, dem lustberauschten Sänger die Schönheit selbst, ja die absolute, unvergleichliche und unvergleichbare Schönheit aufzugehen scheint, so mußte die jungfräuliche Elisabeth seine Seele durch eine hohe und überraschende Schönheit hinreißen, welche von den Höhen des Empyreums herabgestiegen scheint, um ihn der streitig zu machen, die aus der unergründlichen Tiefe der satzigen Fluthen zu dem Aufenthalt der Sterblichen gekommen war.

Das Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth im zweiten Akte läßt sich, was das Gefühl und die musikalische Schönheit anbetrifft, mit dem Duo des Achilles und der Iphigenie von Gluck vergleichen. Dasselbe Einathmen des gegenwärtigen Glückes, dasselbe keusche Hingeben, dasselbe einfache und volle Geständnis einer tiefen Leidenschaft, dasselbe Wiederaufnehmen des stets variirten, und stets identischen Themas — des Themas einer so glücklichen Liebe, daß man glauben möchte, es könne, ein Echo himmlischer Wonne, nie unterbrochen, nie gestört werden! . . . Es schließt mit einem Allegro, in dem das ganze Jubilate der Seele, leidenschaftliche Glückseligkeit athmend ausbricht und wie ein hehres Hosianna, gesungen der Liebe, erschallt.

Der Sängerkrieg, dessen Vorwurf wir schon angedeutet haben und der, wenn auch ein wenig abstrakt und metaphysisch, doch innig mit dem Knoten des Dramas verbunden ist, ist eine das letztere beherrschende Episode, deren musikalische Partie Wagner mit ebenso großem Kraftaufwand, wie mit bemerkenswerther Überlegenheit behandelt hat.

Ihm geht ein Marsch voraus, während dessen die vornehmen Gäste des Landgrafen mit dem ganzen Ceremoniell der Etikette jener Zeiten in die Halle treten, um sich je nach ihrem Range auf den ringsum angebrachten Stühlen niederzulassen, während die Mitte der Halle der Sängergruppe vorbehalten bleibt. Die hohen Barone erscheinen, ihre Mäntel bestickt mit ihren Wappenschildern. Die Edelfrauen, gekleidet in den Farben ihrer Geschlechter, lassen von Edelknaben ihre Schleppen tragen. Der hiebei ausgeführte Marsch ist von einem glücklich gefundenen Rhythmus — weder zu sehr accentuirt, noch zu charakterlos. Er deutet bewunderungswürdig die gemessene und emphatische Haltung dieser Edelherren an, für welche es ebenso glorreich war die Harfe, wie das Schwert zu handhaben.

Diesem Marsche, in H-dur, folgt ein zweiter in G-dur, dem Eintritt der Sänger bestimmt. Von feierlicherem Takte als jener ist er von ernsterem, eleganterem und edlerem Charakter — eines jener fein durchdachten Details, welche Wagner's Kompositionen reich, gehaltvoll und ihr Studium so fesselnd machen.

Sobald die zahlreichen Gäste sich geordnet haben und die Sänger erschienen sind, tritt tiefe Stille ein. Wolfram erhebt sich vor den anderen; denn seinen Namen hatte Elisabeth aus der Urne gezogen, da das Los den ersten zum Kampfe Berufenen bestimmen sollte. Er hält in seiner Hand die Harfe, wie auch die übrigen Sänger. Dieses Instrument begleitet alle ihre Gesänge und spielt nicht allein in diesem Akte, sondern auch während des Verlaufs der ganzen Partitur eine große Rolle, welche einen tüchtigen Künstler erfordert, um die ihr zugetheilten komplicirten Passagen — die zu sehr hervortreten, um abgekürzt werden zu können — auszuführen.

Das Recitativ Wolframs ist in einem reichen Stile ausgeführt. Es ist der Gesang einer kontemplativen Seele, welche von keiner inneren Erregung angetrieben und von keinem äußeren Sporn beschleunigt wird. In dem Moment, wo Tannhäuser sich vorbereitet, um ihm zu antworten, nimmt das Orchester die ersten Töne des aus der Ouverture gezogenen, Sinneslust athmenden Motivs wieder auf, welches den Bacchantentanz rhythmisirte, als er von

Venus die „Freiheit" verlangend ihr versprach, daß er trotzdem nie aufhören werde ihre Reize zu preisen.

Als ob das schwache Band dieses beim Scheiden hingeworfenen Versprechens genügte, um ihn in das Verderben zu ziehen, wird der Hörer, sowie das Motiv auftaucht, instinktiv von einem Schrecken ergriffen, der sich von Minute zu Minute steigert, gleich den Schauern, die einer Katastrophe vorhergehen. In dem Maße, als die durch die Aufregung des Kampfes herbeigeführte Heftigkeit zunimmt und Widersprüche hervorruft, welche mit der Erbitterung des schuldigen Ritters endigen, werden diese Töne deutlicher und höher. Jedes Mal tritt die verhängnisvolle Reminiscenz schärfer in das Ohr, bis endlich Tannhäuser, auffahrend, außer sich, die Strophe des ersten Aktes vollständig wiedergiebt und der Liebesgöttin ohne Verstellung und ohne Hehl sein Loblied singt.

Der Bestürzung, dem Schreck, der Verwirrung der jetzt eintretenden tragischen Situation wird durch Elisabeths sich der Gefahr entgegenstürzende Bewegung Einhalt gethan. Sie vertheidigt in ergreifender Weise die Sache ihres Ungetreuen und hält die Thränen nicht zurück, die ihr die Brust beklemmen. Bald ertönt ihre Stimme in langgetragenen Tönen, als wollten ihre physischen Kräfte sie bei dieser schmerzlichen Aufgabe verlassen, bald erneuert sich ihre Seelenkraft und mit immer rührenderen und herzergreifenderen Tönen ruft sie Himmel und Erde zu Zeugen auf, daß Unbeugsamkeit hier ein Sakrilegium sei. Wie von Oben zur Entwaffnung eines wilden Grimmes inspirirt, gebietet sie im Namen des Erlösers der empörenden Ungerechtigkeit eines voreiligen Urtheilsspruches zu entsagen. Bei der ersten Antwort, die Tannhäuser dem Wolfram gegeben, hatte ihr Herz in Übereinstimmung leidenschaftlicher Aspiration gepocht und, um ihm das zu gestehen, hatte sie eine Bewegung gemacht, die von ihm unbemerkt geblieben war; doch niemand hatte sich ihr angeschlossen, sie aber fühlte, daß wenn selbst die Sünde den Verlobten ihrer Seele verführt hatte, es nur durch Irrthum hatte geschehen können. Kein Zweifel stieg in ihr auf, weder an seine angeborene Größe, noch an die Hilfsmittel seines Heils.

Als Elisabeth die Schwerter zurück in ihre Scheiden gebannt,

bricht die herausfordernde Haltung Tannhäusers in trostloser Niedergeschlagenheit zusammen und er sinkt zu ihren Füßen hin. Sie aber vollendet mit vor Erschöpfung hinsterbender Stimme ihr Flehen der höchsten Liebe und des höchsten Schmerzes. Da senken alle in bewunderndem Staunen die Waffen und sprechen:

„Ein Engel stieg aus lichtem Äther,
Zu künden Gottes heil'gen Rath!"

Diese Worte sind getragen von einer Melodie, die heiter und mild sich erhebt und über einigen Takten dahinschwebt, als wollte sie engelhaftes Wesen unseren Augen sichtbar machen. Der so erbarmenberedte Gesang Elisabeths, welcher in den empörten Seelen der rohen Ritter Milde erweckt, ist sehr lang und in einer Weise geschrieben, die, will man sie charakterisiren, nur als eine sich dem Kirchenstil nähernde bezeichnet werden kann. Hier begegnet man dem außergewöhnlichen Rhythmus, welcher sich in dem folgenden Ensemblestück, während die Umstehenden betroffen von dieser erhabenen Einmischung einer so himmlischen Manifestation der Liebe nicht zu widerstehen wagen, aus dem Gegenschlag des unregelmäßigen Pochens dieser ergriffenen, begeisterten und zugleich bestürzten Herzen zu bilden scheint. Dieses große Finale wiederholt ebenfalls das Hauptthema der Arie der Elisabeth und endigt mit der Wiederaufnahme der Melodie: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther".

Wagner hat es gefallen, die melodische Entfaltung dieses Chores bis zu den äußersten Grenzen der musikalischen Wirkung zu führen. Nur für Männerstimmen und eine einzige Sopranstimme komponirt, welche jene mit sich fortreißt und emporzieht, wie Wolke die Wolke, welche duftend geweihtem Rauchfasse entsteigt, ist der Chor von einem tief ergriffenen Ernste und verbreitet die fromme Sammlung, die man nur in den heiligen Tempeln zu finden gewohnt ist. Der Akt schließt mit einem Ausruf Tannhäusers, welcher mit den eben am Schlosse vorbeiwallenden und den Anfang ihres Morgengesanges wiederholenden Pilgern nach Rom zieht.

Beim Beginn des dritten Aktes, nach der Rückkehr der Pilger,

welche diesesmal über die Scene schreitend das ganze religiöse Thema der Ouverture wiederholen, kniet Elisabeth vor dem Madonnenbilde, das wir im ersten Akte schon gesehen haben, und betet ihr letztes Gebet, in welchem sie ihre Seele für den auszuhauchen scheint, den sie so leidensvoll geliebt.

Die langgehaltenen Töne der Blasinstrumente, verdüstert durch das halberstickte Stöhnen des Basselhorns, lassen uns ihre tödtliche Ohnmacht fühlen. Man könnte sagen, Wagner habe keine Stufe dieser Agonie der Hoffnung überspringen wollen, indem er jeden Klageruf, alle Momente, welche noch einmal in der sie umschwebenden Erinnerung aufflackerten, gleichsam gesammelt und so, wie sie im Gedächtnisse der Sterbenden erstehen mußten, durch das Orchester wiedergiebt — einige zerstreute Erinnerungen der Vergangenheit, einige Reminiscenzen ihrer Begegnung mit Tannhäuser, ihres Duo mit ihm im zweiten Akte, ihres Flehens, das sein Leben gerettet, des Gesanges Wolfram's, als er versucht die Eintracht unter den Sängern wieder herzustellen und Tannhäuser seinem Wahnsinne zu entreißen. Welches Frauenherz hätte nicht in einer so unsagbaren Stunde noch einmal zurückgeschaut auf eine so ergebene und selbstlose Liebe? Aber die Leidenschaft bleibt sich selbst treu, und Elisabeth versagt selbst das Mitleid dieser Neigung, so rührend es auch ist.

Wolfram, nachdem sie sich zurückgezogen, allein geblieben, wendet sich an den Abendstern, daß er geheimnisvollen Trost ihr bringe, die ohne Tröstung bleiben will:

„Wie Todesahnen, Dämm'rung deckt die Lande,
Umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt: —
Da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne:
Die nächt'ge Dämm'rung theilt dein lieber Strahl,
Und freundlich zeigst den Weg du aus dem Thal —
O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüß' ich immer dich so gern:
Dem Herzen, das sie nie vergieb,
Grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein seliger Engel dort zu werden! —"

Dieses Lied für Bariton ist eine der melancholischsten Eingebungen der Liebe und verschafft einen jener Ruhemomente, wo die gehemmte und durch die Handlung des Dramas selbst zerstreute Aufmerksamkeit sich ganz einer rein lyrischen Erregung hingeben kann. Dieser Ruhepunkt vor dem Schlusse der Oper war unumgänglich und reiht sich den erstaunenswerthesten Schöpfungen des Genies Wagner's an. Wir reden von der Scene, in welcher Tannhäuser von Wolfram erkannt wird und diesem seine Pilgerfahrt erzählt.

Die Verse dieser Erzählung sind besonders schön; aber Wagner hat noch das seltene Geheimnis gefunden, sie dem Gesange in einer so völlig adäquaten Weise zu verbinden, anzuschmiegen und mit demselben zu verschmelzen, daß während es einerseits unmöglich ist an ihnen vorüber zu gehen, ohne sie zu beachten — so sehr ist ihre hohe und geistvolle Deklamation durch die musikalischen Intonationen hervorgehoben — man sich andererseits nicht irren und die Musik als eine Nebensache betrachten kann, die nur dazu bestimmt ist sie klarer hervortreten zu lassen. Wagner ist weit davon entfernt, sich einer ähnlichen Verleumdung auszusetzen, wie derjenigen, mit welcher sich an Gluck die gottlose Behauptung verfundigte, man höre den großen Meister, wenn er zum Komponiren sich setze, ausrufen: „Großer Gott, erzeige mir die Gnade zu vergessen, daß ich Musiker bin!"

Ganz Musiker wie er ist, bleibt Wagner dennoch — das ist sicher wahr! — nicht weniger ein distinguirter Dichter und Prosaist; aber so sehr er Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühles und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein im Stande ist uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht. Der bittere und schneidende Bericht, durchzogen mit schmerzlichen Sarkasmen, welche die Verzweiflung über die Lippen des unglücklichen Exkommunicirten treibt, besteht aus einer Reihenfolge so herzzerreißender Aufregungen, daß manche Personen ihm nicht bis zum Ende folgen konnten. Er zählt all' die erlittenen Leiden auf — die begünstigten und getäuschten Hoffnungen, die

nagenden Gewissensbisse, denen das schuldige Mitleid hartnäckig verweigert wurde, die einer bitter beweinten Sünde auf ewig unmöglich gemachte Verzeihung, die zurückgestoßenen inständigsten Bitten, die verschmähte brennendste Reue und endlich die äußersten Schrecken vor dem unwiderruflichen Verderben.

In dieser Vielgestaltigkeit der von den grausamsten Qualen erpreßten Bekenntnisse folgen und vermischen sich Gesang, Recitativ, Wort, Ausruf, Schrei, sardonisches Lachen mit einer solchen pathologischen Wahrheit, einem solchen toxikologischem Wissen, solcher Wechsel leidenschaftlicher, verzweifelter und empörter Erregung, daß dieser Moment selbst ein Drama im großen Drama bildet. Durch seine düsteren Farben, seine entsetzliche Todesangst trennt sich diese Scene sowohl von dem, was vorhergegangen, wie von dem, was folgt, scharf ab wie eine Beschwörung, welche das Siegel des Abgrundes der Übel bricht, um sie vor unseren starren Blicken auftauchen zu lassen und diesen plötzlich die ganze Unendlichkeit des Schmerzes und jeden Ton seines ohnmächtigen Röchelns zu entschleiern.

Die Schrecken dieser grauenhaften Nacht, deren Dunkel mit der fortschreitenden Erzählung Tannhausers immer tiefer und tiefer wird, erreichen ihren Gipfel, als er des Aufenthaltes der Frau Venus gedenkt, deren Berg sich in diesem Moment öffnet, um seine Beute zu verschlingen, und die Göttin selbst erscheint, um ihr Opfer zu rufen und an sich zu reißen. Das Bild der sinnlichen Freuden, welche unauslöschliche Gluthen schüren, indem sie zu den konvulsivischen Klagen des Unglücklichen noch ihre keuchenden Zuckungen hinzufügen, treibt das Schauerliche dieses Momentes auf seinen Höhepunkt und drückt demselben das Siegel der ungeheuren Qualen auf, welche der menschliche Geist mit dem Begriff der Hölle verbindet.

Während dieses Zwischenspiels, welches unseren Sinnen nur anziehende Formen darbietet und nichts desto weniger unseren ganzen Abscheu aufrührt, indem es dem Sabbath, an welchem die Sterblichen mit den Dämonen verkehren, einen poetisch wahreren Charakter verleiht, als die häßlichen, burlesken und widerlichen Malereien, die mit gleich schlechtem Geschmacke durch die verschiedensten Künste zur Darstellung kamen, wird das Allegro der Ouverture hinter der Scene aufgeführt.

als wenn es aus dem Innern des Berges erklänge. Da nimmt Tannhäuser, im äußersten Paroxysmus der Verzweiflung die Venus suchend, dem verzweifelten Lockschrei des Hirsches gleich, die Phrase der Ouverture auf, welche dort die dominirende Melodie einführte und die sich jetzt im Orchester durch ein schauderndes Tremolo der Violinen verlängert. Dieses betäubende und elektrische Ausströmen der Sinneslust wird durch eine absolute Stille unterbrochen, welche in dem Moment eintritt, als Wolfram den Namen Elisabeth ausspricht, welchen Tannhäuser mit einer Art starrer Bestürzung wiederholt. Das farbige Halbdunkel erlischt. Der Berg schließt sich und der Zuschauer spricht aufathmend: „Die Erde hat ihn wieder!"... Die Erde wenigstens hat ihn noch einmal zurückerobert.

Sobald der Leichenzug Elisabeths, die ausgestreckt auf ihrer Bahre liegt, erscheint und der schwere Sünder neben derselben mit den Worten niedersinkt: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" und hier sterbend sich endlich mit dem Gegenstande seiner Liebe vereint, sobald der lange Trauerzug, an seiner Spitze der Landgraf, nach ihm eine Menge Priester, Ritter und Edelfrauen, die ganze Scene mit einer dichtgedrängten Menge füllt und der ganze Raum von Sterbegesängen und den düsteren Klängen der Glocken widerhallt, steigt die Sonne über dem in Trauer versenkten Thale empor.

In demselben Augenblicke stimmen alle — gleichsam ein sichtbares Zeichen, daß das ewige Licht den beiden Liebenden leuchte — einen mächtigen Chor nach den ersten acht Takten des religiösen Themas der Ouverture an: ein „Alleluja! er ist erlös't! Alleluja!", mit welchem sich die Stimmen einer Gruppe Pilger vereinen, die eben von Rom kommen und das Wunder des ergrünten Stabes des unerbittlichen Bischofs als Zeichen der Gnade verkünden. Dieses Alleluja erfüllt uns durch seine erhabene Feierlichkeit und seinen strahlenden Glanz mit Freude, Vertrauen und Hoffnung und übergießt uns wie mit himmlischer Erquickung.

Die beiden Liebenden, deren Geschick wir mit so ängstlicher Spannung verfolgt, haben aufgehört zu leben; das Übermaß des Schmerzes hat das eine wie das andere getödtet. Jedoch, sobald das große Drama vor unseren Augen vorübergezogen ist und ausgespielt

hat und nur noch ein Bild in unserer Erinnerung, ein Nachzittern in unserem Herzen bleibt, ist unsere Seele getröstet und wieder aufgehellt. Die Wunden, welche es geöffnet, sind geschlossen; beruhigt die Schmerzen, die es verursacht. Wir glauben das edle, duldende Paar im sicheren Hafen angelangt. Wir glauben sie glücklich. Wir glauben sie von einer unzerstörbaren, ungetrübten und unsterblichen Glückseligkeit umringt. Der, welcher das letzte Gebet Elisabeth's, so voller Demuth und Liebe, erhört hat, konnte er sie nicht in dieser Erhörung den Triumph und die Glückseligkeit finden lassen? Angesichts dieses getrübten, auf Erden wie ein geknicktes Rohr gebrochenen Geschickes, das aber, wie eine leuchtende Lilie, im Himmel wieder erblüht, fühlen wir — wir möchten sagen greifbar — wie man sich rettet, indem man sich verliert: so überwältigend ist die Kraft des religiösen Aufschwungs im Finale, welches den Epilog der Oper bildet.

Auf diese Weise, also mit Hülfe der gebieterischen Hoheit der Kunst, den Geist eines frivolen Publikums über die seiner Phantasie gewöhnlich gezogenen Grenzen hinauszuheben und in ihm kraft der hinreißenden Gewalt der Geistigkeit und der höchsten Aspiration unseres Wesens die wahre Freude aus einer wirklichen Trauer entspringen zu lassen: ist das nicht einer der schönsten Siege, nach dessen Ruhm zu streben den Dichtern und Künstlern verliehen ist? . . .

IV.

Die Verhältnisse dieser Oper sind sehr glücklich getroffen. Sie ist weder zu kurz für das Sujet, noch zu lang für das Publikum. Die Scenen sind gut eingetheilt, und obgleich weit ausgesponnen, ermüden sie keineswegs den Geist durch ein unnützes Ausdehnen der Situationen. Die Einzeltheile sind im Interesse der Gesammtwirkung gruppirt, woraus ein harmonischer, seinen Reiz über alle Schönheiten verbreitender Eindruck resultirt. Diese verständige Struktur ist ohne Fehler und im allgemeinen nur das Vorrecht

solcher Werke, deren Grundidee unter der Gewalt der ersten Begeisterung die verschiedenen Partien gleichzeitig geordnet, gearbeitet und vollendet hat. Gerade hierdurch wurde ihnen diese exakte Verbindung unter einander bewahrt, welche keine der geringsten Eigenschaften ist, die nothwendig sind, um großen Konceptionen die Anziehungskraft zu sichern. Oft verliert sich die Genauigkeit dieser Beziehungen durch eine lange Arbeit; denn es ist schwer, daß sich der Künstler nicht an irgend eine der Nebensachen hingiebt und sie auf Kosten der allgemeinen Harmonie vergrößert. Auch sind sie selten diese Werke, welche dem ersten Erguß des poetischen Gefühles zu verdanken und, wie Minerva, fertig, ganz und bewaffnet dem Hirn ihrer Schöpfer entsprungen sind! Man begegnet ihnen nicht häufig, weder im Katalog großer Werke im allgemeinen, noch unter den Kompositionen der großen Meister im besonderen. Um dieselben hervorzubringen, bedarf es einer glücklichen Übereinstimmung von tausenderlei eben so unentbehrlichen als seltenen Umständen. Mit ihrem Schaffen ist es, wie mit der Produktion der Diamanten, die sich nach Bedingungen vollzieht, welche sämmtlich der Wissenschaft bekannt, aber so außerordentlich schwer in Übereinstimmung zu bringen sind, daß der Zufall uns noch immer siegreich das Privilegium streitig macht diesen souveränen Luxus uns zu bilden, diese wunderbaren Gaben zu erlangen.

Wer es vorzieht Partituren vom rein technischen Standpunkte aus zu beurtheilen, wird die des „Tannhäuser" mit besonderer Aufmerksamkeit lesen. Sie ist gelehrt geschrieben; ihr harmonisches Gewebe ist fest, kompakt; das Relief der Melodien ist ausgeprägt, die instrumentale Vertheilung äußerst geschickt; tonmalende Effekte, sowie das haushälterische Benutzen einzelner Instrumente, sind mit Besonnenheit und mit gutem Geschmacke behandelt. Ihre Ausführung verlangt die äußerste Präcision, ein feines Zusammenstimmen der Nuancen, so wie ein gutgeschultes und schmiegsames Orchester, welches von der leisesten Bewegung des Taktstockes seines Dirigenten beschleunigt oder zurückgehalten, schwächer oder stärker wird; sie verlangt jene Begeisterung, welche über der Masse der Töne schwebt, wie der Hauch der Luft über großen Gewässern, deren Fläche er

bald unmerklich leise erzittern macht, bald sich erheben läßt zu Wogen der Wuth, die ihre Aufregung aus tausendschlündigen Wasserbergen herausbrüllt.

„Wie viele Noten!" sagte Kaiser Joseph II. zu Mozart als er eine seiner Opern zum ersten Mal hörte. „Wie viele Noten!" könnte man auch ausrufen beim Anhören der Oper Wagner's. Aber wie Mozart, so hätte auch Wagner das Recht zu antworten: „Nicht eine zu viel!"; denn er erlaubt weder dem erregten Zuschauer, noch dem aufmerksamen Musiker, auch nur einen einzigen Augenblick gleichgültig und ermüdet zu sein. Nichts desto weniger ist dieses Werk von einem so erhabenen Charakter, daß es ein gewähltes und die ernsten Schönheiten der Kunst würdigendes Auditorium verlangt, das gewohnt und befähigt ist, ihnen die volle Aufmerksamkeit, die sie fordern, zu widmen. Wenn es erst bekannter sein wird, wird man das Skelett dieses schönen Werkes zerlegen und nicht verfehlen alle seine Glieder zu zählen. Doch wird es noch einigen Widerspruch zu überwinden haben, ehe es unwiderruflich seine Anerkennung findet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß sein so deklamatorischer Styl diejenigen, welche in der Kunst des Gesanges nur die Virtuosität der Kehle anerkennen, verletzen wird und daß diese vortreffliche Gründe geltend machen werden, um gegen deren Verbannung von der Bühne zu protestiren. Aber man kann ihnen erwidern, daß, wenn auch Rouladen und Vokalisen hier keinen Platz finden, es in der Kunst verschiedene Manieren giebt, von denen jede ihre Entwickelung verfolgen kann, ohne dabei zu verlangen, daß eine gegenseitige oder wechselweise Verbannung oder Vernichtung damit verbunden ist.

Die Freunde leichter Arien, Cabaletten, Ritornelle, die man so begnem beim Verlassen des Theaters nachträllern kann, werden ach! nur eine magere Ernte im „Tannhäuser" finden. Mit Ausnahme des von Wolfram gesungenen Liedes an den Abendstern, das einen eben so großen Erfolg wie die Lieder Schubert's erreichen kann, sowie des großen Marsches im zweiten Akte, der sehr passend für Militärmusik ist, giebt es vielleicht keine anderen Stücke, die man vortheilhaft aus der Partitur herausnehmen konnte. Alles

fügt sich und verkettet sich mit dem dramatischen Knoten; alles strebt namentlich dahin, die Charaktere der Personen zu zeichnen.

Und hierin scheint Wagner mit seiner individuellen Auffassung der Oper einen weit besseren Erfolg zu haben als seine Vorgänger. Er will, daß in der Musik gerade so wie in der Tragodie die Charaktere gewissenhaft studirt werden, daß die Gespräche und Handlungen der Personen wahr erscheinen, sich mit Konsequenz folgen und ein treues Bild des menschlichen Herzens darbieten.

Um diese Treue zu erreichen, erläßt er sich keine Arbeit, ja er giebt sie zuweilen in so feinen Zügen, daß sich vielleicht befürchten läßt, sie könnten manchem Auge unbemerkt bleiben. So beispielsweise nach der ersten Begegnung Elisabeth's mit Tannhäuser, wo, in dem Augenblick, da dieser sie verläßt und sie, um ihm noch ein Liebeszeichen zu geben, sich dem Fenster nähert, das Orchester während einiger Takte einen der anmuthigsten Sätze ihres Duo wieder aufnimmt, gerade die Stelle, wo sie ihm für seine Rückkehr dankte und die ganze ihr Herz so mächtig schwellende Freude aushauchte, zufrieden in dem Bewußtsein, daß ein Wunder ihn ihrer Liebe zurückgegeben — zu bescheiden, zu vertrauend, zu fest an ihn glaubend, um in sein Schweigen zu dringen, seine Zurückhaltung zu deuten, ja nur versuchen zu wollen das Geheimnis zu lüften, welches dieses Wunder bewirkt.

Viele derartige Feinheiten würden sich anführen lassen, doch wollte man keine übergehen, so müßte so ziemlich eine fortlaufende Erklärung aller Gespräche folgen. Der Dichter hat es verstanden, selbst bei den engsten Grenzen dem Raume, über den er zu verfügen hat, jeden Vortheil abzugewinnen und auch nicht das Mindeste desselben zu verlieren. Er hat es verstanden, jene prosaischen Verse zu vermeiden, welche nicht selten nothgedrungen der Entwickelung der Handlung entspringen. Nirgends ermangeln dieselben in seiner Oper der erhabenen oder nothwendigen Gedanken. Diejenigen, welche, während sie die Musik dieser Oper hören, den Text nachlesen, werden die exceptionellen Eigenschaften zu würdigen wissen, die hier nur angedeutet werden können, weil sie sich der Aufgabe eines einfachen Berichtes entziehen.

Doch liegt es nahe zu fragen: „liegen diese so zarten Gefühlswendungen im Bereich des Dramas?" — Wir enthalten uns darüber zu entscheiden. Wer würde der entzückenden Feinheit der Blumen eines van Huysum oder dem Baumschlag eines Berghem, wo er sie auch fände, seine Bewunderung versagen? Bedarf es auch einiger Mühe sich ihnen hinreichend zu nähern, um sie in ihrem vollen Lichte betrachten zu können: wer von denen, die das Schöne lieben, gerne suchen und finden, würde sich dieser Mühe entziehen?

Man kann nicht umhin zu bemerken, wie vortheilhaft für die Inscenirung dieser Oper das ihr zu Grunde liegende Phantastische der Sage ist. Man möchte glauben, sie sei für die Bühne erfunden. Ohne zu große Ansprüche an die Wunder des Maschinisten zu stellen oder die Dekoration einem so häufigen Wechsel zu unterwerfen, daß die Augen schließlich mehr als die Ohren beschäftigt sind, eignet sie sich dennoch zu vielen optischen Effekten. Das Innere der Venus-Grotte, die ihr folgende Frühlings- und Morgenlandschaft, die in derselben Gegend spielende Nachtscene, wo man die Gestalt Wolfram's von der des halbirren, die Leiden seiner Pilgerfahrt erzählenden Tannhäuser's kaum unterscheiden kann, die plötzliche und rasch vorübergehende Erscheinung der Zauberhöhle im Innern des sich theilenden Berges, können ebenso wie die Architektur des noch auf der Wartburg befindlichen Saales Stoff zu schönen Gemälden geben.

Den neuen und scharfen Kontrast, welcher in der Zusammenstellung des antiken Kostümes mit dem mittelalterlichen liegt, wird man bereits bemerkt haben. Die Phantasie, welche die schönen Zeichnungen eines Flaxmann, dessen Stichel uns mit den Umrissen der schönen Göttin vertraut gemacht, neu belebt vor sich zu sehen glaubt, vermag nur mit Mühe dieser Elisabeth den Namen einer Heiligen zu versagen, welche aus den Malereien eines Legenden-Manuskripts ihrer Epoche zum Leben erstanden zu sein scheint.

Zu den großen Vorzügen der Tannhäuser-Dichtung ist ebenfalls zu rechnen, daß sie zu denen gehört, bei welchen das Gute und das Böse, sich personificirend, nicht nur ein lebendigeres Interesse gewinnen als bei anderen Operndichtungen, sondern auch beständig in gewissem Sinne, wie das Gute und das Böse selbst, vor den Einflüssen der Zeit, vor dem «ennui» der Wiederholung, vor den Veränderungen

des Geschmackes und der poetischen Konceptionen geschützt sind, daß sie mit anderen Worten ihre Vorzüge aus dem Nichtvorhandensein einer ausgesprochenen Intrigue geschöpft und den Knoten nicht durch die Verschlingungen der so vielfältigen, niedrigen und oft abgenutzten Triebfedern geschürzt hat. Die Begebenheiten entströmen hier unmittelbar ihrer ersten Quelle: dem menschlichen Herzen. Stets durch den selbstthätigen inneren Trieb erzeugt entwickeln sie sich aus diesem nothwendig und fatalistisch, doch nie unter dem Drucke der List, nie der Falschheit erliegend.

Durch diese fehlenden und in zweiter Linie stehenden Kombinationen der Werkzeuge des Verderbens, auf welche die erste Schuld und das schnellfertige Urtheil zurückfällt, werden wir zu einer eingehenderen und tieferen Untersuchung der Hauptcharaktere, zu einer mehr motivirten Vertheilung unserer Bewunderung, unserer Sympathieen, unseres Tadels und unseres Urtheils gezwungen. Da kein Vermittler zwischen dem Irrthum und dem Unglück des Menschen besteht, so folgen die Konsequenzen gebieterisch ihren Prämissen und tief ergriffen verfolgen wir diese von Leidenschaften durchlaufene Bahn — Leidenschaften, die sich nur am Gegner von gleicher Natur, von gleicher Größe entzünden, und nur mit Gefühlen kämpfen, die denselben Falten des Herzens entsprungen sind.

Die Nebenpersonen, weit entfernt, in dieser Dichtung nur ein verrätherisch treibendes Rad zu sein, welches höhere Elemente und Wesen, um sie zu zerstören, in seine Zähne zerrt, weit entfernt eine Verwickelung gemeiner Interessen und niedrigen Hasses darzubieten, zeigen sich im Gegentheile von Gefühlen beseelt, die selbst in ihrem Übermaße erhaben bleiben. Diese Anordnung des Dramas giebt seiner ganzen Darstellung etwas eigenthümlich Edles. Man athmet frei in so guter und ehrlicher Gesellschaft, wo die heftigsten Leidenschaften und die beweinenswerthesten Vergehen keineswegs aus niedriger Gesinnung und rohen Begierden hervorgehen. Wir wissen wohl, daß wenige Sujets diese Eigenschaft des Plans vertragen könnten und daß es zur Zeit vielleicht unmöglich wäre, dieselbe von einem nichtmusikalischen Stücke zu verlangen.

Im Alterthume vermochte die Schilderung großer Gefühle, sowie die Schönheit der Sprache, wenn vorgetragen von einem begei-

sterten und fähigen Darsteller, schon an und für sich eine herrliche, mit Beifall gekrönte Tragödie zu schaffen. In unserer Zeit wäre der Musik ein ähnlicher Erfolg kaum erreichbar, und gewöhnlich wagt sie es nicht einmal sich auf solche alleinige Verdienste zu beschränken. Indem sie auf der Bühne stets der unmittelbare Ausdruck der verschiedenen das Herz erregenden Bewegungen und deren beredteste Offenbarung ist, fürchtet sie sich mehr und mehr das Schauspiel allein und ohne jene Hilfsmittel auszufüllen, die ihren Reiz für die Menge erhöhen, indem sie die Neugierde und Überraschung derselben anregen und unaufhörlich — selbst im Nothfalle künstlich — ihre Erwartung und das Vergnügen der Mannigfaltigkeit nähren. Es ist daher ein Werk um so freudiger zu begrüßen, je mehr es allen Erwägungen der Gegenwart und des augenblicklichen Erfolgs ferne steht und in dem gewissenhaften und selbstlosen Streben nach dem Schönen um des Schönen willen entworfen worden ist.

Die Mythe der Frau Venus charakterisirt in einer schlagenden Weise das Rebelhafte der germanischen Phantasie. Wenn die letztere in ihren Träumen wagt sich jener poetischen Sinnlichkeit hinzugeben, welche den mythologischen Fiktionen, den Oden Anakreon's entströmt, wo Tropfen für Tropfen Rosenessenzen, Liebesthränen und Wein von Skio gemischt destillirt sind, oder welche die Verse Sappho's aushauchen, welche harmonisch sind wie die Küsse, die der Abendwind von den Saiten der Lyra nascht, so wagt sie nicht anders sich den geträumten Freiheiten hinzugeben als im geheimnisvollen Dunkel irgend einer verborgenen Höhle. Welche andere Nation würde die sinnliche Leidenschaft und das Ideal des materiellen Glückes so des Lichtes und der liebkosenden Sonne, des Gottes, von dem fern die Musen schweigen, der lauen Küsse des Zephyrs, der weichen Kadenzen der Luft beraubt haben, welche ein ruhiges Meer wie eine harrende Geliebte erseufzen macht?

Es bedurfte des unzerstörbaren Spiritualismus des deutschen Geistes, um instinktmäßig die Natur von diesen unlauteren Freuden zu trennen und ihre keuschen Schönheiten vor der Berührung schamloser Sinnlichkeit und vor cynischen Flecken zu bewahren. Wagner hatte, als er diese im Staube alter Chroniken verborgene Legende

hervorsuchte und sie zum Stoff seiner Dichtung wählte, eine glückliche Hand, ähnlich wie alle, welche ihr Glück nehmen, wo sie es finden, weil sie ein Glück zu finden haben.

Die naive Kühnheit und die den volkstümlichen Erfindungen eigenthümliche Seltsamkeit lieferten Wagner in dieser Sage eine noch unbenutzte Form, durch welche er der Ermüdung und der Unbeauemlichkeit unvermeidlicher Vergleiche entging. Er wußte einen Stoff zu verjüngen und einen Gedanken wieder aufzunehmen, der schon öfters von Meisterhand und aus mehr als einem Gesichtspunkte behandelt worden war. Die Originalität dieses Entwurfs erlaubte ihm sein Sujet zu betrachten, als hätte er noch keine Vorgänger gehabt; sie erlaubte ihm ferner sich zu den Regionen eines noch unentweihten Symbolismus zu erheben.

Es ist ein gewagtes Unternehmen, sich auf den schwankenden Sprossen der Allegorie zu den höchsten Höhen erheben zu wollen. Wagner hat sich auf ihnen erhalten. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit folgte er dem Faden der Linie und wandelte die schmale Brücke, welche die Poesie zwischen Thatsache und Mythe zu schlagen im Stande ist. Er hat seinen Personen genug Leben zum Dramatisiren gegeben und hat ihre Konturen genug von Nebel umspielen lassen, so daß jeder klare Verstand seine eigenen Züge hineinzeichnen konnte. In dieser so alten Fiktion hat er das Mittel gefunden, in einer neuen Weise das subtile Band, welches zwischen dem verwirrten Gefühle und der sinnlichen Begierde besteht, zu berühren, und hat den unschätzbaren Vorzug gehabt, sich der Nothwendigkeit entziehen zu können, in welcher man sich bis dahin stets befand, wenn man einen Typus ähnlicher Leidenschaften darzustellen und die Vielgestaltigkeit der Liebe als Ausdruck der Macht und der Hingabe an eine unersättliche Wollust aufzufassen versuchte.

In Wagner's Gedicht erscheint uns die Sinnlichkeit nicht mehr unter den Bildern, welche der Leidenschaft als Vorwand dienen, sondern wie die fleischgewordene Leidenschaft, die sich zugleich Zweck und Gegenstand ist. In Folge dessen sind wir hier von diesem obligaten Gefolge ungereimter Namen, von dieser Liste von »mille e tre« befreit, die in ihrem Vulgarismus geschmackloser Gespreiztheit, dummer Eitelkeit und bunten Anekdotenkrams alles

das raubt, was es nur immer Großes, Stolzes, Melancholisches und Erhabenes in diesem ungeduldigen Sehnen nach einer unmittelbaren Seligkeit geben kann — einem Sehnen, von dem einige reiche und begabte Organisationen, welche niemand wagen würde mit gewöhnlichen Lüstlingen zu verwechseln, verzehrend durchdrungen sind. Dank dieser Wiederbelebung der allegorischen Schönheit der Venus, sind wir der gemeinen Einzelheiten, der Lokalfarben, der Sittenschilderungen, dieses ganzen Ballastes mikroskopischer Thatsachen enthoben, welche, so oft eine von diesen unseligen Gluthen beleuchtete Gestalt auf der Scene, im Gedichte oder im Romane wiedergegeben wurde, unvermeidlich das Gemälde überluden und seinen poetischen Eindruck durch Vervielfältigung der malerischen Wirkung ersticken.

Es ist gewiß, daß diese Details, diese verschiedenen Thatsachen, diese bunten Anekdoten, diese Lokalfarbe, diese Einzelzüge der Sitten dazu dienen die Ergötzlichkeiten zu unterhalten, welche geistreiche und amüsante Erzähler hervorzurufen suchen. Aber unwürdiger Weise berauben sie die schmerzlichen Freuden, welche in ihren unheilvollen Genüssen so viele Qualen bergen, ihres unseligen Charakters, ohne daß diejenigen, welche sich ihnen hingeben, die Ansprüche auf unsere Theilnahme verlieren, die sie stets siegreich in Anspruch nehmen werden, so lange ihr Wünschen über ihr Genießen hinausgeht, so lange das Leiden die geheime Gefährtin ihrer Delirien bleibt, so lange sie in dem Jagen nach einer unerreichbaren Befriedigung durch das Gefühl eines niegefundenen Ideals gespornt werden, so lange sie sich armselig inmitten der Genüsse fühlen. Es giebt kein noch so hohes Gesetz, kein noch so niederschmetterndes Urtheil, das den vagen Reiz ihnen rauben könnte. Sie werden ihn bewahren, so lange in ihren Herzen der erhabene Kampf hindurchblickt, welchen Wagner in der großen Scene, wo sich Tannhäuser von der Venus losreißt, geschildert hat: denn wer sagt uns, daß die Alcibiades, die Cäsaren, die Don Juan, eingeschlossen in einem unüberschreitbaren Kreise unbefriedigter Wünsche, nicht mehr denn einmal Freiheit! . . . in dem Augenblick gerufen haben, „wo sie die besangen, die sie doch fliehen wollten!"

Um jedoch diesen furchtbaren, von kraftvollen Seelen zu erreichenden Moment zu seiner höchsten dramatischen Größe zu erheben, um die

Hindernisse zu besiegen, welche seiner künstlerischen Darstellung der Kontrast entgegenstellt, der sich zwischen der Unfreiheit der begehrenden Leidenschaft und der Herrschaft des Willens über die Handlungen gestaltet, bedurfte man einer Vereinfachung der sie inscenirenden Mittel, mußte man weniger wirklich als wahr sein, war man genöthigt die Strahlen der Leidenschaft, welche man bis dahin auf eine Masse von Gegenständen, deren Zahl sogar emblematisch war, vertheilte, in einem Brennpunkt zu sammeln, so wie sie im menschlichen Herzen vereinigt sind. Gezwungen, jeden der Strahlen getrennt vom anderen sich brechen zu lassen, konnte man sich nicht von der Vervielfältigung der nothwendig in zweiter Linie stehenden Personen dispensiren — Parasitengeschöpfe, welche auf eine undankbare Weise unsere Aufmerksamkeit ablenkten, indem sie uns ein nur stumpfes Interesse einflößten, uns rührten, ohne uns zu fesseln, und alles inneren Werthes bar unseren Geist unentschieden zwischen Mitleid und Geringschätzung ließen.

Das Genie weist und stößt selten gewisse Wirkungsmittel, so wenig sie ihm auch zusagen mögen, zurück, ohne sie nicht sogleich durch andere, die es nie verfehlt zu entdecken, zu ersetzen.

Wagner, mehr bestrebt den Lauf der Leidenschaften, als die von ihnen herbeigeführte Entwickelung darzustellen, hat die Begebenheiten vereinfacht und die Darsteller im Drama vermindert, hat aber zum Ersatz gewissermaßen den Schwung ihrer Seele verkörpert, indem er ihn in der Melodie inkarnirte. Mit dem „Tannhäuser" hat er eine überraschende Neuerung in die Oper eingeführt, durch welche die Melodie nicht nur gewisse Erregungen ausdrückt, sondern auch darstellt, und zwar dadurch, daß sie stets in dem Moment, wo dieselben wieder auftreten, zurückkehrt, indem sie sich im Orchester, unabhängig vom Gesange auf der Bühne, oft mit Modulationen wiederholt, welche die Abstufungen der Leidenschaften, denen sie entspricht, charakterisiren [1].

Diese Art der Wiederaufnahme der Melodie veranlaßt nicht allein eine rührende Rückerinnerung: sie enthüllt uns auch, sie verrathend, die Rückkehr der Erregungen. Kaum hindurchschimmernd,

1. Das in der Entwickelung begriffene Leitmotiv-System, für welches man damals diese technische Bezeichnung noch nicht gefunden hatte. D. H.

solange diese Eindrücke noch unbestimmt in den Herzen schweben, entfaltet sie sich energisch, sobald sie mit größerer Kraft wieder auftreten.

Wir haben es nicht unterlassen die vorzüglichsten Stellen anzugeben, wo Wagner diese Neuerung angewendet hat — eine Neuerung, so fruchtbar, daß sie eine neue Quelle der Effekte werden und der musikalisch-dramatischen Kunst ein Interesse mehr hinzufügen wird. Was kann uns mit den Personen, deren Schicksal zu betrachten wir uns versammeln, besser identificiren, als wenn wir ihre Empfindungen gleichsam mit ihnen theilen? Und welche andere Kunst könnte uns in eben solcher Weise mit ihrer Unruhe, mit ihren Aufregungen verbinden als die Musik? welche ihr Gehen und ihr Kommen uns enthüllen? was die süßen, der Leidenschaft vorangehenden Schauer, das sie begleitende Entzücken, das plötzliche Ergriffensein, die Herzensangst, das Kalt- und Heißwerden, die Erschöpfung und Beklemmung, die im Geleite des Schmerzes sind und uns so empfinden machen?

Die Poesie giebt diese Erregungen wieder, wenn sich die Aufregungen bereits in unserem Verstande verdichtet und sich zu Gedanken gebildet haben und diese in bestimmten Ideen, in gegliederten Sätzen zutage treten. Die Musik, in bezeichneter Weise angewendet, entdeckt uns das Sich-verbreiten und die Intensität der Erregungen, ehe sie gesprochen, ohne daß sie gesprochen haben!

Oder giebt es seelische Erregungen, welche dem Schweigen mehr Schönheit, mehr Erhabenheit verdanken? Würde uns eine Elisabeth, welche vor die Rampe tritt, um in einer großen Arie ihre unsagbare Trostlosigkeit auszudrücken, so gerührt haben, wie sie es thut, wenn sie dem Wolfram mit einer Geste das Recht versagt Zeuge ihres Schmerzes zu sein, und wir zugleich im Orchester den Schatten der traurigen Reminiscenzen vorüber huschen hören, die sich in diesem Augenblicke in ihrem Gedächtnisse zusammendrängen? Wie könnte man diese unerschöpflichen Hilfsquellen der Kunst, welche stets neue Weisen findet und in so vielgestaltiger Schönheit erglänzt, nicht bewundern? Werden wir denn nie die so kleinliche Prätension überwinden ihr Grenzen ziehen, ihr eine Formel der Unbeweglichkeit suchen, sie in diesen oder jenen Kreis einschränken zu wollen? Befreien wir sie darum von einem Joche, um ihr ein

anderes aufzubürden? Wann werden wir endlich erkennen, daß es eitel über eitel ist, sie in einem Momente irgend einer ihrer Offenbarungen zurückhalten zu wollen?

Wie die Natur, umfaßt die Kunst in ihren Gesetzen die heterogensten Gebiete, Entwickelungen und Proceduren. Das Ephemere und das Majestätische gehören ihr gleicherweise an. Wie sie — wie die Natur — besteht und vervielfältigt sich die Kunst durch sich beständig fortsetzende Umgestaltungen, die selbst dann sich fortsetzen, wenn ihr Erscheinungsleben erstarrt ist. Sie erwacht, sie erneuert sich nach momentanem Verfall. Sie erhebt sich unter neuen Gesichtspunkten: begrüßen wir ihre Frühlinge, ohne uns durch hartnäckiges Klagen und Trauern über den letzten Herbst zu verspäten, ohne weder die ernsten Bäume, deren Laubwerk die Fröste verschont haben, noch die bescheidenen Blüthen des Mooses zu verachten, die leicht geschützt dahinlebten und ihren Duft bewahrten, der, so zart er ist, dennoch dazu beiträgt unsere Atmosphäre zu durchwürzen.

Der Apostel der Liebe hat gelehrt, daß drei Gefahren, drei Abgründe dem Menschen drohen und unter seinen Füßen sich öffnen: die Fleischeslust, die Augenlust und hoffährtiges Leben. Wird er nicht zu allen dreien durch ein und dieselbe Hoffnung hingeführt? — durch die Hoffnung, auf dieser Erde einen unbedingten Genuß zu finden? sei es in den Freuden, welche Liebe erheuchelt, indem sie unbemerkt die Selbstsucht an Stelle der Hingabe des Herzens setzen, sei es in der gewöhnlichen Spießbürgerlichkeit, deren Fassungsgabe die leicht zu erreichenden Speisen behäbig hinunterschlürft, sei es in der Größe der ehrgeizigen Intelligenz, welche über die Thatsachen herrscht oder sich die Geheimnisse des Unbekannten mit Hilfe der Wissenschaft erobert? Diese eine Hoffnung — eine trügerische Zauberin, dreifache Hekate, schöne und grausame Eumenide — stellt sich in der That allen Augen unter einer dieser dreifachen Gestalten dar: als verführende und trügerische Sirene, als illusorisches und täuschendes Irrlicht, als glänzende und schreckliche Chimäre.

Von den drei Leidenschaften, welche in diesen drei Gestalten vergöttert werden, kann die Musik die tragischen Schlingen derjenigen am besten schildern, die sich an uns wendet, indem sie unseren Ohren den süßen Namen der Liebe zuflüstert, uns den Flammen-

becher darreicht. Sie hält uns in höheren Gefühlssphären, wohin sie uns besser als irgend eine andere Kunst auf Sturmesflügeln zu tragen oder auch zu entführen vermag bis zu den Grenzen des Aethers, ja bis zu den Pforten des Himmels, die wir sie überschreiten lassen.

Die Musik ist darum nicht nur berechtigt zu versuchen, diese Aufstrebungen der Seele auszusprechen, sondern auch berechtigt eine gewisse Superiorität zu beanspruchen die verschiedenen Phasen der Liebe durch Werke zu offenbaren, die bedeutend genug sind, um eine Stelle unter den schönsten Konceptionen des menschlichen Genies einnehmen zu dürfen. Unter den an Umfang und Form so verschiedenen Werken, welche versuchen und bestrebt sind die Freuden und Qualen dieser Aspirationen durch Musik auszudrücken, wird die Oper „Tannhäuser" stets eine der merkwürdigsten bleiben, sowohl in Beziehung auf das Emporstreben ihres innersten Gefühles, als auf die Superiorität ihrer musikalischen Inspiration, ihrer neuen Verfahrungsweise, ihres seltenen Verständnisses der praktischen Mittel der Kunst, ihrer bewundernswerthen Vertheilung der Effekte, ihrer großen Fülle der Ideen und des Stils.

Wagner hat sich enthalten, irgend eine Triebfeder übernatürlicher Schrecken zu berühren und die Strafe da eintreten zu lassen, wo sie den Irrthum bis zum Laster erniedrigt oder die Verblendung mit der Korruption verbunden hätte. Er hat sich von abgedroschenen Moralitäten fern gehalten und mit fester und kühner Hand das noch verdoppelt, was wir die philosophisch-poetische Tragweite seines Sujets nennen möchten.

Der Mensch, der in der ungewissen Nacht seines Daseins sich noch nicht durch eine plötzliche Divination zum wahrhaften Orient der Wahrheit gewandt, wird nicht — ein unglückseliges Opfer! — ohne Erbarmen und vielleicht ohne Gerechtigkeit durch sie vernichtet. Eine unerwartete Offenbarung nähert, was sich gegenseitig gesucht, und in Wirklichkeit läßt sich sagen, daß die Wahrheit den Menschen eben so sehr sucht, als sie von ihm gesucht wird, und daß, wenn sie sich einerseits seinen Verfolgungen entzieht, sie andererseits oft an ihm vorübergeht, ohne daß er sie gewahrt.

Hier, im „Tannhäuser", sieht man nichts von den Schrecken einer

ewigen Verdammnis, nichts von der Phantasmagorie einer Feuer und Schwefel regnenden Hölle, die einen ernsten Eindruck doch nur auf eben so naive Gemüther machen könnte, als die waren, die sich in ihrer materiellen Schilderung gefielen, — dafür ist dieses Werk vielleicht zu sehr von dem Athem unseres Jahrhunderts durchdrungen. Und trotzdem! Welche Schmerzen konnten noch die Qualen des großen Sünders vermehren? Sie sind in solchem Maße gegeben, daß keine absurden Dekorationen, kein Fehler des Maschinisten, keine Knauserei des Feuerwerkers im Stande sind, die Wirkung der unsäglichen, sich während seiner langen Agonie kund gebenden Schmerzen zu neutralisiren. Man könnte glauben, diese Qualen seien dem eigenen Herzen entrissen und nackt und blutend vor unseren Augen hingestellt!

In der Handlung seines Dramas hat Wagner, wie in dem Drama seiner Ouverture, das religiöse Princip keineswegs als eine starre Antithese gegenüber dem Heilsbedürfnis, dem Erinnern und Hoffen auf Glückseligkeit dargestellt, welche zuweilen im menschlichen Herzen in so fremdartige Metamorphosen ausarten und sich unter einem so wunderlichen und unerwarteten Äußern verbergen. Er hat dasselbe durchaus nicht als eine Autorität gegeben, welche sich an willkürlichem Herrschen ergötzt, die über leblose Körper gebieten will, um alle Wünsche und alles Sehnen unserer Natur um so leichter zügeln, ihre edle Gluth um so schneller abkühlen und um so gewisser das Erbeben der Furcht, die passive und entnervte Unterwerfung einflößen zu können. Er hat im Gegentheil dasselbe als den wahren Gegenstand des Rufes der Seele erscheinen lassen, als die Quelle, welche jeden Durst stillt, als den Schatz, welcher die Mittel in sich birgt alle Begierden zu löschen! Er hat es wie eine unermeßliche Synthese hingestellt — einen Riesen-Akkord in welchem sich alle Dissonanzen lösen, keine Saite der Seele stumm bleibt, in welchem sich alle berühren, nicht um zu zerreißen, sondern um wiederzuklingen in einer ungeheuren Harmonie.

Wenn Wagner dieses Princip thätig einschreiten läßt, bewaffnet er es nicht mit rächendem Fluche — er läßt es nicht auftreten, wie die monströse Geißel einer Zerstörung bringenden Plage. Unter seiner Feder läßt es sich nie, selbst wenn es mit den ihm

feindlichen Elementen kämpft, von dem Hasse und der Erbitterung des Kampfes anstecken. Anfangs tritt es mit einer erhabenen Einfachheit auf; dann, wenn es wiederkehrt, um so gewaltsame Empörungen zu dämpfen, verliert es nichts von seiner ernsten und liebevollen Heiterkeit. Es wächst, wird immer deutlicher, immer majestätischer, gebieterischer, dabei unveränderlich bleibend, wie das Licht, welches die Finsternis durchdringt, — ein strahlendes Licht, dessen makellose Fülle das Weltall vergoldet, ohne befleckt von irgend einer Berührung an seinem Glanze zu verlieren. Endlich herrscht, überwindet und siegt es, ohne Übel zu verbreiten, triumphirt es alles niederschmetternd, ohne die Pracht seines Triumphes durch den Hader des Zornes oder durch die Strenge eines unversöhnlichen Strafers zu verdunkeln.

Dieses religiöse Princip, dieses weitstrahlende Licht wird in der Ouverture durch ein Thema wiedergegeben, das sich in der Oper zum Gesange der Pilger verdichtet. Vernimmt man diesen Gesang in einem Augenblicke, wo sich der Geist widerstandslos der Illusion überläßt, wo er von jeder Fessel befreit ist, wo sein Blick sich nicht mehr um die materielle Ökonomie des Schauspiels, nicht um die Menge auf der einen Seite und um die Vorrichtungen auf der Bühne auf der anderen Seite kümmert, wo er sich so ohne Rückhalt an die Kunst verliert, daß er wähnt das „Unzugängliche" zu sehen, zu empfinden, zu erfassen, in einem jener Augenblicke, welche für die Künstler die Visionen der offenen Himmel bedeuten: so hallt dieser Gesang in der Seele wieder wie die klagende, hoffende und sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt nach dem großen Rom, dem mystischen Rom, welches, seit seinem Entstehen, seine Oberpriester geheimnisvoll und prophetisch mit dem Namen *Eros* bezeichnet — dem Urquell schaffender, welterneuernder Liebe.

Wir alle, die wir als Pilger auf der Schmerzensbahn nach diesem Rom wallen, vereinen unsere Seufzer mit diesem erhabenen Chore, der unmittelbar von der Erde emporsteigt zum Himmel!

Lohengrin,

große romantische Oper von R. Wagner,

und ihre

erste Aufführung in Weimar

bei Gelegenheit der Herder- und Goethe-Feste

1850.

Schon im Jahre 1847, als Richard Wagner Kapellmeister des Theaters in Dresden war, hatte er seine Oper „Lohengrin" vollendet. Im Jahre 1849 verließ er diese Stadt, ohne daß er sein damaliges letztes Werk dort zur Aufführung gebracht hatte. —

Zu Anfang des Jahres 1850 beschäftigte man sich in Weimar damit, den geeignetsten Zeitpunkt und die würdigste Weise festzusetzen, um das Standbild Herder's, das eben vollendet war, zu inauguriren.

Das mit diesem Auftrage betraute Komité bestimmte den 25. August — den Geburtstag Herder's — zu dieser Feier.

Dieser Tag lag jedoch dem 28. August, welcher im vorhergehenden Jahre als der Tag der Säkularfeier der Geburt Goethe's in ganz Deutschland, besonders aber in Weimar, als eines der schönsten Nationalfeste begangen worden war, zu nahe, um nicht daran zu denken, bei dieser Gelegenheit zugleich die Erinnerung jener schönen Feier durch eine derselben würdige scenische Manifestation zu begehen.

Als man das Programm der beiden Festtage besprach, wurde beschlossen, am 25. August Herder's „Befreiten Prometheus", dessen Komposition uns anvertraut wurde, aufzuführen und am 28. August zum ersten Male Wagner's letzte Oper „Lohengrin" zur Aufführung zu bringen.

Diese merkwürdige Schöpfung bildete einen Glanzpunkt der Festlichkeiten, die sich vom 25. bis zum 28. August verlängerten, und fügte einen Namen mehr zu der langen Reihe glorreicher Namen, die mit dem Weimar's verknüpft sind. Dieser schien daher in dem Augenblicke, wo man das erste Denkmal einem jener hervorragenden Männer setzte, die eine so glänzende Kette bildeten, einen

sicheren Beweis zu liefern, daß diese Kette weder gesprengt noch unterbrochen sei. Durch diese doppelte und gleichzeitige Inauguration des Standbildes Herder's und der Oper Wagner's forderte Weimar den Genius der Zukunft auf, die Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit nicht aufzugeben und gab dieser Vergangenheit zugleich einen befruchtenden Kultus, indem es seine Gräber und seine Trophäen mit Leben und Jugend umwob, — das einzige Mittel, sie vor dem Schleier zu bewahren, mit welchem Arachne so gern sie umhüllt, sobald Schweigen sie umgiebt und welcher, so leicht er auch sei, sie dennoch den Blicken der jungen Generationen entzieht, die sich überhaupt wenig um das bemühen, was des Reizes gegenwärtigen Lebens entbehrt.

I.

Menschen, welche der Glanz ihres Genies und die Macht ihrer Talente über ihre Mitmenschen erhob, so trefflich als „große Menschen“ bezeichnet, waren zu aller Zeit der Gegenstand eines Kultus, dessen Charakter und Form der Richtung und Bildungshöhe der Epochen entsprach, in denen sie lebten.

In der Kindheit der Völker trug dieser Kultus das Gepräge religiöser Verehrung. Man glaubte, daß die so außergewöhnliche Kräfte Offenbarenden schon ihrer Art nach über die Kräfte der anderen Sterblichen gesetzt seien. Ferne davon für die unerklärbare Quelle dieser glänzenden Erscheinungen, für diese launenhafte Freigebigkeit der Natur, diesen scheinbaren Luxus der Schöpfung, der doch eines ihrer ersten Bedürfnisse bildet, eine Erklärung zu finden — ohne Erfahrung, diese graukalte Göttin, der noch niemand Weihrauch gestreut hat und ohne welche nichts desto weniger unser Geist zu traurigem Stillstand verurtheilt bliebe, und in Folge dieser Erfahrungslosigkeit noch nicht des Farbenschmelzes lebendig jugendfrischer Phantasie beraubt, welche die Segnungen gewisser Mysterien des Daseins nicht empfangen konnte, ohne ihnen eine noch wunderbarere Ursache als die unseres eigentlichen Daseins zuzuschreiben — ohne Kenntnis des Wesens und des Umkreises jener Kräfte, deren Thaten so augenscheinlich und doch so unerklärlich sind: erhoben die

jugendlichen Völker diese bevorzugten Wesen zu ihren Vermittlern zwischen sich und den Göttern und richteten, um sich ihrer Gunst zu versichern, an sie ihre Gelübde, ihre Gebete und Opfergaben. Ja selbst nach ihrem Tode setzten sie diese Verehrung zur Erhaltung ihres schützenden und wohlthätigen Einflusses fort. Doch, da man sie ebenfalls unter dem Elend unserer Hinfälligkeit leiden sah, wagte man nicht ihnen göttliches Wesen beizulegen: die poetische Metapher der Völker nannte sie Halbgötter. Wie viele Jahrhunderte später rechtfertigte ein christlicher Dichter dieses primitive Vorgefühl durch das Wort, welches er nachsinnend über eine dieser den anderen Menschen gegenüber so wunderbaren Erscheinungen aussprach: Das Genie ist ein stärkerer Widerschein der Gottheit![1]

Später verlor diese Verehrung einer von kindlicher Dankbarkeit getriebenen schüchternen und naiven Unwissenheit, die frei von geizender Genauigkeit das Attribut weder wog noch maß, welches Erkenntlichkeit oder Angst einem geeigneten oder gefürchteten Namen beilegte, ihre abergläubische Übertreibung. Aber auch Furcht und Schrecken mischten sich nicht mehr in die Gebete der Bittenden und in die Opfer, welche sie denen darbrachten, in welchen sie eine Macht erkannten, deren Grenzen sie nicht ahnten. Dann, als die socialen Verhältnisse sich mehr und mehr durch ausgebildetere Institutionen ordneten und sich die individuelle Schwäche in der Gesammtkraft zu befestigen begann, fand jene in dem Schoße der letzteren die Garantien für die eigene Sicherheit immer weniger schwankend. Nun flüchteten sich die Völker nicht mehr um hervorragende Menschen, wie in das Bereich eines schützenden Asyls. Man warf sich nicht mehr vor ihnen nieder wie vor übernatürlichen Wesen; aber dem Grauen der Überraschung folgte eine exaltirte Bewunderung und man verherrlichte sie, indem man sie Helden und Weise nannte. Ihre Handlungen wurden erzählt, ihre Worte gesammelt, und das entzückte Erstaunen ihrer Zeitgenossen vererbte den kommenden Geschlechtern die Kunde ihrer Thaten. Von ihrer Größe ergriffen gruppirte allmählich die Phantasie des Volkes um ihr

---

1 Manzoni. Il cinque Maggio. Ode auf Napoleon's Tod.

Andenken einzelne Thaten und Begebenheiten, welche den wirklichen Abenteuern ihres Lebens analog waren. Sie vervielfältigte so die Urkunden ihres Ruhmes und schuf ihnen ein reich mit poetisch-allegorischen Reliefs geschmücktes Piedestal, auf welchem sich das Bild ihrer Helden und Weisen, erhaben und idealisirt, den Blicken der Nachkommen zeigte.

In dem Maße, als sich das von der Civilisation entzündete Licht verbreitete, der Standpunkt der Erkenntnis sich hob, Haß und Neid auf die Männer der Erfindung und des Fortschrittes sich stürzten, die Geschichte mit der einen Hand die Mythe von sich wies und mit der anderen die Gerechtigkeit herbeirief, schwanden auch die eines so aufrichtig religiösen oder poetischen Glaubens vollen Vergötterungen. Man verwarf das Wunder — man glaubte nicht mehr weder an himmlische Abkunft, noch an himmlische Offenbarungen — man erörterte kaltblütig die Verdienste und begrenzte den Werth der Thaten — man forschte nach dem Beweggrund der Tugend und ehrte die Menschen von hervorragenden und großen Fähigkeiten durch Denkmale, denen man ihren Namen gab. So war nach dem Tempel die Dichtung gekommen, die Dichtung wurde durch die Ehrensäule ersetzt, der lebenden Anbetung folgte der hochherzige Enthusiasmus und dieser veränderte sich in ein abstraktes Urtheil.

Als die Menschen im Laufe der Zeiten aus ihrem Urzustande der Ohnmacht und Unerfahrenheit zu dem Wissen des reiferen Alters, zum Besitz ungeheurer moralischer und materieller Kräfte, zu einer mächtigen Entwickelung der Civilisation sich hinaufgeschwungen, waren sie dermaßen von ihrem Interesse, ihrem Ehrgeize und ihrer Verweichlichung in Anspruch genommen, daß in ihrem Dasein wenig Zeit zur Bewunderung des Genies blieb.

Indeß wehte ein neuer Hauch über die Erde. Die unter dem Sporn einer unbekannten Begeisterung erschauernden Völker trennten sich nicht nur nach verschiedenen Heimatländern, sondern auch nach verschiedenen Religionen. Der religiöse Fanatismus erwachte und warf seinen Haß und seine Zwietracht auch auf die Nationalitäten.

Dieses Unglück, zum Fortschritt werdend, indem es dem Gefühl ein Übergewicht über das materielle Interesse errang, mußte nothwendig den Zauber des Genies und des Talentes vermindern. Man fuhr wohl fort ihre Gaben zu benutzen, vernachlässigte aber den Dank, den man ihnen schuldete. Den Schrecknissen einer Verwirrung zum Raube, welche die Rohheiten der neuen Barbarei und die Verfeinerungen der alten Verderbnis gleich entsetzlich wiedergab, konnte das Mittelalter die Größe nur in der Frömmigkeit sehen und wollte nichts anbeten als die Heiligkeit, nichts bewundern als die psychische Reinheit. Es sprach die großen Könige heilig; es kniete auf den Gräbern der Märtyrer; es bewunderte den keuschen Tapfern und schuf die Ritter des heiligen Gral.

Wenn das Maß des Schmerzes übervoll ist, wird der Mensch unempfindlich gegen alles, was ihm nicht unmittelbar Linderung bringt und kommen des Schicksals Schläge zu häufig, so kann weder das Genie noch das Talent eine Linderung schaffen — so wirksam, als die der Hoffnung auf das Jenseits. So war es im Mittelalter. In diesem Gewirre so vieler entgegengesetzter Elemente, deren Gähren und Kochen dem Grunde dieses Chaos eine schönere Civilisation entriß, beschränkte sogar auf eigenthümliche Weise die Gewalt der Dinge die persönliche Gewalt der Souveräne. Das Genie hatte nur wenig zu vollbringen: es konnte nur glänzen. Aber selbst der unsterbliche Glanz seiner Fackel sollte erst später erkannt werden. Nur in den ruhigen Betrachtungen eines friedlichen Daseins war es möglich ihm die Huldigungen darzubringen, die man den Wohlthaten seines Lichtes, welches es über die Finsternis so vieler blutigen Kämpfe verbreitet hatte, schuldig war.

Als Ruhe diesen Kämpfen folgte, war es Sache aufgeklärter Männer die Vergangenheit zu erforschen, um die Genesis der Verwirrungen und der Unfälle zu enträthseln, in deren Mitte die Ideen und Probleme sich als irrende, leuchtende, auch als erlöschende Sterne gedrängt und gestoßen hatten. Jenen Urkultus der „großen Menschen" hatten sie, wenn auch nicht mehr in seiner grandiosen und poetischen Mythologie, so doch in der gerechten Anerkennung wiederherzustellen, welche diesen Erwählten, den Trägern und Ver-

mittlern der von der Vorsehung über die Menschen verbreiteten Gaben und Wohlthaten, gebührt — selbst dann gebührt, wenn sie weder den Sinn ihrer geheimnisvollen Mission noch die Eigenschaft der Früchte erkennen, welche die neuen Zweige tragen müssen, die sie auf den alten Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen zu pfropfen berufen sind — auf diesen Baum, der uns so manches gelehrt hat und über so vieles Wissen noch immer einen Schleier breitet.

Von diesem Augenblicke an ging der bewundernde Impuls nicht mehr vom Volke und von den geblendeten Massen, sondern von dem gebildeteren, aufgeklärteren Theile der Gesellschaft aus. Der den hervorragenden Menschen dargebrachte Tribut des Enthusiasmus mußte sich nothwendigerweise von dem früheren unterscheiden und den Charakter eines anderen Gesichtspunktes annehmen.

Ehemals hatte man vor allem die Männer verherrlicht, welche sich an die Spitze der Nationen gestellt und deren Macht nach außen und Wohlfahrt nach innen gehoben hatten: die souveränen Sieger und gesetzgebenden Fürsten, auch Männer, welche ihrem Lande irgend eine wohlthätige Entdeckung oder eine glückliche Erfindung vermachten. Je mehr sich jedoch der menschliche Gedanke der Analyse hingab und je mehr er erwog, wie vorübergehend selbst die Thaten und Gesetze sind, denen die größte Zustimmung geworden: um so weiter sah er das Gebiet der noch zu machenden Entdeckungen vor seinen Blicken sich ausdehnen und um so mehr beurtheilte er die Entdeckungen als vereinzelte und fragmentarische. Seine Bewunderung und seinen Enthusiasmus wandte er nun den Menschen zu, deren Beruf es war, den Kreis der Ideen zu erweitern, die Gefühle des Schönen zu beleben, einen höheren Aufschwung zu fördern, glückliche Verbesserungen anzubahnen und das Streben nach dem Edlen anzuspornen. Größen, die sonst nur sekundär erschienen, errangen sich hiemit Rang und Platz neben denjenigen, die ursprünglich und ausschließlich die Aufmerksamkeit der Völker auf sich gezogen hatten.

So sehen wir nun in unseren Tagen Männer der That und Männer des Gedankens einen gleichen Theil an den Ehren

nehmen, die eine gerechte Pflicht dem einen wie dem anderen spenden heißt. Diejenigen, welche ein in seiner Art hervorragendes Verdienst zu w[illegible]en im Stande sind, vereinigen sich in dem Bestreben für die [illegible]ner, welche die ersten auf ihrer Bahn gewesen, ehrende Beweise der Achtung zu finden. Die weniger gebildeten, aber durch den Aufruf der Intelligenz aufmerksam gemachten Massen entsprechen demselben mit Enthusiasmus und unterstützen freigebig jene edlen Bemühungen. Dieser Doppelthätigkeit, dieser Übereinstimmung opferfreudiger Begeisterung verdanken wir die schönen Denkmale, die sich aller Orten zur Erinnerung an die Männer erheben, welche zur Ehre ihres Vaterlandes beigetragen haben. Und in frommem Wetteifer möchte jede Stadt ein Zeichen der Dankbarkeit denen widmen, welche einen Strahl des Ruhmes auf sie geworfen haben.

Will man in unserer Zeit ein solches Denkmal setzen, so läßt sich mit wenigen Ausnahmen bemerken, daß die Statuen der Männer, deren Andenken man erhalten und volksthümlicher machen will, an dem Orte ihrer Geburt, ihres Todes oder ihres gewöhnlichen Aufenthalts errichtet werden — eine Art der Verkörperlichung, welche den Vortheil hat, daß sie gewissermaßen den kommenden Geschlechtern das persönliche Dasein jener bevorzugten Wesen verlängert. Denn, indem man den Marmor oder das Erz zwingt ihre schönen Züge, ihre edle Haltung festzuhalten und auf immer den Zeitgenossen wiederzugeben, scheint man sie gleichsam heraufzubeschwören zu ewigen Zeugen der Ehren, die ihrem Genie, ihren Werken, ihren Verdiensten gespendet werden, um auf immer durch ihre feierliche Gegenwart Theil an dem Geschick ihres Vaterlandes zu nehmen, durch ihr Andenken seinen künftigen Ruhm zu heiligen und ihm in Gefahren durch ihr Vorbild als Palladium zu dienen. Schwerlich dürfte sich eine achtungsvollere und zugleich zartfühlendere Gedächtnisfeier und geeignetere Weise finden lassen, um einem der Liebe zum Ruhme, zum Schönen und Nützlichen geweihten und oft sogar geopferten Leben die wohlverdienten und schuldigen Huldigungen darzubringen.

Diese Bevorzugung eröffnet zugleich der Kunst des Bildhauers

eine reiche Quelle der Inspiration. Sie giebt ihm Gelegenheit, öfter von der Sphäre des Gefühls und des Gedankens in die der Geschichte zu treten und der Verkörperung bestimmter Ideen nachzugehen, welche sonst nicht im Kreise der Beredsamkeit des Meißels liegen. Gezwungen, nicht nur die Größe der Männer, die er den Jahrhunderten überliefern soll, genau zu erkennen, sondern auch in ihr geistiges Wesen einzudringen, bis er gleichsam den Strahl auffängt, der sich über ihre Person ergießt, den Blick mit mildem, sanftem Widerschein belebt oder auch den Konturen den Charakter gebieterisch lebendiger Bestimmtheit aufdrückt, findet der Bildhauer, um zu der Menge zu reden, eine Form, die er ihr vertraut, verständlich und theuer macht und durch welche er sich mit ihr in unmittelbare Beziehungen setzt.

Da die Statuen meist erst nach dem Tode ihrer Modelle den Künstlern in Auftrag gegeben werden, so wird hiedurch ihre Ausführung theils leichter, theils schwerer. Ist der Künstler der Anforderung einer skrupulös materiellen Ähnlichkeit enthoben, so sieht er sich dagegen jener so tiefen Beobachtungen beraubt, welche uns zuweilen im ersten Augenblick schon die verborgensten Eigenthümlichkeiten einer erhabenen und eben dadurch geheimnisvollen und in sich abgeschlossenen Seele begreifen lassen. Er muß Linie für Linie einer Todtenmaske oder einem stummen Bilde nachschaffen, das Geheimnis ihres Lebens und ihres Ausdrucks aber in der Geschichte und in den Werken dessen aufsuchen, den er gleichsam in das Leben zurückzurufen bestimmt ist. Er muß in diese Werke bis in ihre innerste Falte dringen und ihre Schleier kraft einer sympathischen Divination zu lüften suchen. Er muß Dichter sein, um die Poesie unter der Prosa des Daseins zu erkennen, und nicht selten muß er die Prosa aus der Fülle der Poesie zu scheiden wissen. Er muß begreifen, was Werk der Begeisterung, was Werk des Willens war; er muß die Worte, welche die Konvenienz des Herzens oder des Verstandes eingegeben, von denen zu sichten wissen, die sich gleich einem unwillkürlichen Seufzer aus dem Innersten der Seele hervordrängten; ja noch mehr: er muß die von den Zeiten und Ereignissen bedingten Handlungen bestim-

men können und diejenigen ahnen, die dem natürlichen Impuls entsprangen.

Betrachtet man das Standbild Herder's, welches soeben in Weimar enthüllt wurde, so kann man nicht umhin das hohe Verdienst des Künstlers zu würdigen, welcher dem Tode zu entreißen suchte, was derselbe längst verschlungen, und der Gestalt durch Ehrfurcht einflößende Verhältnisse den Adel und die Schönheit der Seele zu verleihen wußte. Dieses Standbild, durch Schaller in München ausgeführt, ist durch die Feinheit seiner Auffassung besonders bemerkenswerth. Es bekundet eine volle Kenntnis und geistige Würdigung dieses großen Mannes, der uns hier so ganz wie aus seinen Schriften entgegen tritt. Die milde Heiterkeit, die von Falten und Sorgen freie Stirn, das gütig friedfertige Lächeln, der, wie wir ihn uns bei Herder vorstellen, mehr intelligente als durchdringende Blick — das alles ist mit großem Adel der Haltung, mit großer Feinheit des Ausdrucks wiedergegeben. In seiner Rechten hält Herder eine Rolle mit dem von ihm adoptirten Wahlspruch:

„Licht, Liebe, Leben",

welchen Karl August auch auf seinen Grabstein eingraben ließ — eine Inschrift, weniger romantisch, aber inspirirter als die, welche Wieland für sein Graddenkmal bestimmte[1]).

Diese Hand ist nicht allein von großer Schönheit und seltener

---

1) Wieland ist in Oßmannstedt, einem kleinen, ihm damals gehörenden und ebngefähr eine Stunde von Weimar entfernten Landsitze, begraben. Auf einem dreiseitigen Obelisk sieht man auf der einen Seite das Symbol der Unsterblichkeit, einen Schmetterling, über dem Namen seiner vertrauten Freundin Christine Brentano, auf der anderen zwei in einander geschlungene Hände und den Namen seiner Gattin, und auf der dritten eine Lyra über seinem eigenen Namen. Der Obelisk ist mit folgender Inschrift umgeben: Die Liebe und die Freundschaft im Tode vereinigt. Die Särge der drei Personen sind wirklich an dieser Stelle beigesetzt. Wieland hatte eine kleine Summe bestimmt, welche so lange verzinst werden sollte, bis sie hinreichte, um ein eisernes Gitter um diesen Platz zu bestreiten. Dasselbe ist mehr als dreißig Jahre nach seinem Tode errichtet worden.

Vollendung, auch ihre Bewegung ist voll Festigkeit und Energie, welche mit der übrigen Stellung harmonirend dem Ganzen die Haltung der Würde giebt, die den Apostel der Humanität, welcher er einen so aufrichtigen und glühenden Kultus gewidmet, charakterisiren mußte. In der Neigung des Kopfes, in den Linien des Gesichtes, in dem, was die Augen sagen, erkennt man sogleich die so leicht erregte und beständig bewegte Sensibilität, welche Herder gleichsam zwang, unermüdlich den verschiedenen Weisen der natürlichen Sensibilität nachzuforschen, wie sie sich im ersten Lallen der Volkspoesie bei den verschiedensten Nationen einen Ausdruck geschaffen hat.

Schaller hat bei seinem schönen Standbilde auf das glücklichste den Eindruck wiederzugeben gewußt, welchen der Dichter-Philosoph auf seine Zuhörer machen mußte und welchen er immer in der Seele seiner Leser hervorrufen wird. Verdanken wir ihm doch Gedanken, die groß und warm aus wahrhaftem Herzen kommend, seinerzeit mächtig und erhebend auf die Geister Deutschlands eingewirkt haben und ebenso bewundert wurden wie seine reizenden Dichtungen voll naiver Grazie, voll frommen Aufschwungs, voll Begeisterung für die Tugend und voll lieblicher Illusionen. Scheint doch er, der so innig unsere besten Neigungen kannte, wissentlich ignoriren zu wollen, wie diese sich in der menschlichen Seele verlieren, um der Herrschaft energischerer und heftigerer Leidenschaften Platz zu machen.

Das Standbild lehnt sich fast an die Domkirche, in der Herder gewöhnlich predigte. Erst nach heftigen Debatten wurde, obwohl viele Personen nicht grundlos eine andere Stelle wünschten, diese gewählt. Es ist nicht an uns die dogmatische Orthodoxie dieses Denkers zu beleuchten, welcher das Christenthum als die mildeste aller Glaubenslehren liebte und die römische Kirche als die festeste aller Regierungen bewunderte, so daß es beinahe erlaubt ist zu sagen, er habe sich nahe daran befunden mehr katholisch als christlich zu sein. Wir begreifen die scheinbare Rücksicht vollkommen, welcher man nachkam, als man dieses Denkmal nahe an dem Tempel aufstellte, in dem Herder während einer langen Reihe von

Jahren seine geistlichen Amtspflichten ausgeübt hat; trotzdem können wir nicht umhin zu bekennen, daß uns der von der anderen Partei vorgeschlagene Platz zur Errichtung des Denkmals, welcher im Park gegenüber einer der schönsten Straßen der Stadt liegt, viel günstiger für seine moralische und materielle Wirkung geschienen hatte.

Wir kennen die Einwendungen, welche gegen das Projekt, ein bronzenes Standbild unter Bäumen aufzustellen, gemacht werden. Dieselben würden jedoch in dem vorliegenden Falle weniger stichhaltig sein wegen der goldigen, hellen und glänzenden Farbe des zu Herder's Statue verwandten Metalls, welches sich auf einem Hintergrunde alter dichter Bäume, deren düsteres Laub einen beinahe schwarzen Vorhang bildet, vortheilhafter abheben würde als von einer grauen Mauer, an welche die Statue jetzt gelehnt scheint; denn die Bestimmung des Platzes als Markt erlaubte nicht, sie in der Mitte desselben, wie es natürlich gewesen wäre, zu errichten. In einer mit dem idyllischen Sinne Herder's und seinen so feinen Neigungen für die Scenen einer lachenden Natur so sehr übereinstimmenden malerischen und ländlichen Umrahmung würde das Standbild in seinem Beschauer nicht das traurige Gefühl anregen, welches der stete Gegensatz zwischen einer vor Jahrhunderten mit so demüthigem und feurigem Glauben erbauten Kirche und dem glänzenden, zur Ehre eines ihrer Seelsorger errichteten Denkmal erweckt, welcher nur noch einen Mythus auf denselben Altären suchte, auf welche, wie die anbetenden und hoffenden Gemüther damals glaubten, Gott selbst herniederstieg.

Die Inauguration dieses Standbildes fand am 25. August, dem Tage, an welchem Herder 1744 geboren worden, statt. Dieses Datum, sowie das seines Todes, der 18. December 1803, ist auf das Piedestal von grünlichem Marmor eingegraben, das außerdem noch die Worte trägt:

Von Deutschen aller Lande.

Diese Inschrift bezieht sich auf die zahlreichen und bedeutenden Gaben, welche aus allen Landen, aus Frankreich, England und

besonders aus Amerika von daselbst ansässigen Deutschen in Folge der mit dem Jahre 1844 abzuschließenden Subskription eingesandt wurden. Die Subskription selbst war von den Freimaurerlogen in Darmstadt und Weimar bei Gelegenheit der hundertjährigen Erinnerungsfeier der Geburt eines der ersten Philosophen des Humanitarismus in Anregung gebracht und eröffnet worden.

Am Abende des 24. August, dem Vorabende dieses Festes, wurde im Theater: „Der befreite Prometheus" aufgeführt, den Herder für die Scene bestimmt und nebst einigen anderen unter seinen zahlreichen Schriften im allgemeinen weniger bekannten Gedichten in Dialogform unter dem Titel: „Dramatische Scenen" zusammengefaßt und herausgegeben hat. Unter diesen schien uns „Der befreite Prometheus" sich vor den anderen durch das Kolorit des Gefühls und eine Zusammenstellung von Ideen auszuzeichnen, deren erhabenes und harmonisches Ganze zu den besten Darstellungen dieses Stoffes zu zählen ist und als eine der besten betrachtet werden kann, welche den edlen und höchsten Inspirationen dieses Dichters entsprangen.

Wie er selbst es angedeutet, mußte der Natur der Dichtung nach und, um die starken in ihr liegenden Erregungen ausdrücken zu können, die Musik sich mit ihr verbinden. Ohne eine Verbindung mit Gesang und Instrumental-Musik, welche die tiefen und erhabenen Gefühle näher und bestimmter bezeichneten, als es die Worte des Verfassers, die nur ein Entwurf zu nennen sind, gethan haben, wäre es unmöglich gewesen dieses Werk in Scene zu setzen. Außerdem wohl ebenfalls werthvoll würde es mit den Kartons zu vergleichen sein, welche die großen Meister als Muster für Teppiche oder Mosaiken gezeichnet haben, die aber mehr als kostbare Reliquien aufbewahrt werden.

Der Dichtung selbst mußte in Folge dessen eine große Ouverture vorausgehen, welcher die Chöre, die wir für diese Gelegenheit komponirten, verbunden durch von Schauspielern deklamirte Dialoge folgten. Die Art und Weise, wie das Ganze in Scene gesetzt war, das Erscheinen der Personen in antikem Kostüme in einer Vorstellung, die sich ihrer Natur nach, sowie durch das Nichtvorhandensein der

vom Drama bedingten Handlung mehr dem Oratorium als dem letzteren näherte, brachten eine überraschende Wirkung hervor, welche sich den ungetheilten Beifall des Publikums errang. Man schien eine Reihe tönender Gemälde vor sich zu sehen, bei welchen die Gestalten zu Gesang, der Gesang zu Gestalten wurde. —

Am Morgen des 25. August zogen einige Bataillone der Bürgerwehr, die Zünfte der Stadt mit ihren im Winde flatternden und mit alten und seltsamen Wahlsprüchen geschmückten alten Bannern auf und versammelten sich mit Deputationen der Behörden, der Magistratur, des Lehrerstandes u. s. w. auf dem Platze, in dessen Mitte, dem noch verschleierten Standbilde gegenüber, sich die für die großherzogliche Familie bestimmte Tribüne erhob. Rath Schöll hielt als Vorsitzender des Comites, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut gewesen war, die Festrede, nach welcher die Statue von ihrer weißen Umhüllung befreit wurde, während Chöre Verse sangen, aus welchen wie in unendlichem Widerhall die Worte: Licht, Leben, Liebe hervortönten, welche Herder zu seiner Devise erhoben, indem er sie um ein Alpha und Omega schlang. Nachdem das Standbild feierlichst der Obhut des Bürgermeisters übergeben worden, hielt ein alter Freund und Kollege des großen Mannes, der mehr als siebzigjährige Rath Horn, zum Schluß der Feier noch eine Rede.

Unter den zahlreichen Gästen, welche dieses Festes wegen nach Weimar gekommen, nennen wir nur den Autor der Statue, den Bildhauer Schaller, Ernst Förster aus München, Dingelstedt, welcher bei Gelegenheit der Erinnerungsfeier des hundertjährigen Geburtstages Goethe's den vor der Aufführung des „Lohengrin" gesprochenen schönen Prolog dichtete, Gutzkow, der eben mit der Herausgabe seines zehn Bände starken Romans „Die Ritter vom Geiste" beschäftigt ist — ein neuer Orden, bei dem er mit vollstem Rechte auf die höchsten Grade Anspruch erheben darf —, Chorley, der gewandte und geistreiche Verfasser von »Music and Manners in Germany«, ein geschmackvoller Publicist voll feinen und wohlwollenden Spottes, in seinen Anforderungen in Sachen der Kunst intelligent und maßhaltend, in seiner Kritik klar und

gerecht, dabei mit seltenem Takte es vortrefflich verstehend die Rechte der unumgänglichen Regeln zu behaupten, ohne die Versuche der vorwärtsstrebenden und inventiösen Begeisterung zu entmuthigen.

Wir hätten gewünscht, daß dem Fest-Progamm gemäß Händels „Messias" am Abende des 25. August in der Domkirche zur Aufführung gekommen wäre. Die zahlreichen schon jetzt anwesenden Tonkünstler, gekommen, um das gigantische Werk Richard Wagner's zu hören, dessen Namen schon die Aufmerksamkeit der gesammten musikalischen Kritik Deutschlands auf sich gezogen, hätten gewiß gern diesen einfachen und erhabenen Akkorden eines Stils gelauscht, von welchem wir uns so sehr entfernt haben. Vielleicht wäre es ihnen von besonderem Reiz gewesen die Eindrücke zu vergleichen, welche diese beiden Meisterwerke hervorbringen, die so verschieden von einander sind, wie die dorische Säulenordnung von der ägyptischen, deren emporragende Kapitäle reich und gefällig von reizendem Laubwerk umwunden sind. Ein bedauerwerthes Mißverständnis verhinderte die Aufführung dieses Oratoriums, das man besonders gewählt hatte, weil sein in Deutschland gesungener Text eine von Herder selbst stammende Übersetzung des englischen Textes ist.

Bei dieser Gelegenheit waren die einst von Herder bewohnten Zimmer ausnahmsweise dem Publikum geöffnet. Herr Röhr, welcher dieselben als sein Amtsnachfolger bewohnt hatte, aber auch nicht mehr unter den Lebenden weilt, hatte sie ganz in dem Zustande erhalten, in welchem sein berühmter Vorgänger sie verlassen hatte. In einem blauen Saale sah man mehrere Bildnisse Herder's, welche, obwohl nach der Natur gemalt, doch weit davon entfernt sind uns den Gefeierten mit solcher Wahrheit wiederzugeben, wie die Statue Schaller's.

Gegenüber dieser Wahrnehmung sagten wir uns, daß wenn es dem Dichter, wie dem Künstler überhaupt begegnet sich zu täuschen und das Schöne zu suchen, wo sie es nicht finden, ihnen dagegen — aber nur ihnen allein — als Ersatz die Macht verliehen ist es da zu fassen, wo es anderen entflieht, und es den Blicken aller in seinem lichtesten Glanze zu enthüllen. Beschuldigt man sie auch — und nicht mit Unrecht — vor Illusionen die Wirklichkeit zu übersehen,

so können sie hinreichenden Trost in dem Gefühl finden, daß es noch eine andere und schönere Wirklichkeit giebt, die nur sie allein zu verstehen und zu entdecken im Stande sind.

In diesem Zimmer sah man mehrere mit Sorgfalt erhaltene Reliquien: unter anderen eine seidene Mütze, von der Großherzogin Amalie eigenhändig gearbeitet, deren reine und erhabene Seele für so von Humanität erfüllte Lehren und für eine so einnehmende Persönlichkeit, wie die Herder's, eine noch lebendigere Sympathie empfand als für die kühneren und mächtigeren Geistesanlagen der anderen berühmten Männer, mit welchen sie sich umgab, und dieser gegenseitig so würdigen Freundschaft das rührendste Zeugnis der schönsten Regungen ihres Herzens widmete. Neben diesem Andenken sah man die Feder, welche Herder's schwach werdende Hand zuletzt berührt hatte, sowie seine Bibel, die auf ihrem verschabten Saffian noch in goldenen Buchstaben die Chiffre J. G. Herder erkennen läßt.

Mit einer gewissen Andacht ergriffen wir dieses Buch, und mit der Ehrfurcht, welche die Überreste der großen Werke großer Geister gebieten, blätterten wir, ob nicht eines seiner zahlreichen Zeichen noch an einer der Stellen zu finden sei, über welche er seine gelehrten apologetischen, so viel bewunderten Glossen geschrieben. Wir versuchten uns die Stunden zurückzurufen, in welchen der Philosoph mit vor Kälte starren Fingern diese Blätter umschlug, deren Bilder von der hebräischen Poesie durchglüht und durchflammt waren; — wir versuchten uns vorzustellen, welchen Eindruck wohl diese Verse mit ihrer zitternden Leidenschaft, ihrem heftigen Schmerz, ihren so gebieterischen Aspirationen auf seine sanfte Phantasie gemacht haben mußten. Beim 18. Psalm öffnete sich das Buch vor uns. Indem wir diese düstere und prachtvolle Beschreibung des Untergangs der gesammten Natur, der Zerstörung der Schöpfung beim Herannahen des Herrn lasen, dieses Gottes Israels, der es nicht verschmäht in seiner ganzen Majestät, mit Gefolge, auf den Anruf eines seiner Diener ihm zur Hilfe zu erscheinen, fragten wir uns: ob der Apostel der Humanität sich wohl ebenso mit der Pracht des Gefühls, welche der königliche Prophet in der üppigen Fülle seiner Bilder barg, und mit der erhabenen

Leidenschaft, welche diese heilige Ode athmet, wie mit dem ruhigeren lyrischen Ausdruck des folgenden Psalms innerlich verbinden konnte?

Wenn man in Weimar ist, dieser Stadt, wo sich während der glänzendsten Periode der deutschen Literatur Männer vereinigt fanden, die über das Recht disputiren konnten, wer von ihnen ihr seinen Namen geben sollte, denkt man unwillkürlich über den Grund nach, welcher für Herder früher als für die anderen ein Monument bestimmte. Diese Thatsache ist nicht ohne Bedeutung, und wir möchten glauben, daß ihre Ursache in der Kraft der auf ein Gefühl der Humanität gegründeten Sympathien zu suchen ist. Wie groß auch immer das Erstaunen und die Bewunderung sein mögen, welche das größere dichterische Talent eines Wieland, die die edelsten Harmonien entsendende Leier eines Schiller, die weite Intelligenz eines Goethe in uns erregt: die Menschen preisen denjenigen zuerst, der sich auf die Wohlthaten des Lichtes, dieser ersten Bedingung unserer Größe, auf die Rechte des Lebens, der ersten Grundlage der Gesellschaft, auf die Gesetze der Liebe, der ersten Quelle ihres Glückes und ihrer Beständigkeit, berief: Licht, Liebe, Leben — Alpha und Omega der Civilisation!

Die Statuen Schiller's und Goethe's erheben sich bereits in Stuttgart und Frankfurt, aber es ziemte sich wirklich, daß die Herders die erste in Weimar wurde, wo man bald — dessen sind wir gewiß — auch die der anderen großen Männer, deren Vorliebe für diese Stadt ihr Ruhm war, sowie die des Fürsten errichten wird, dem es eine Ehre gewesen ist, dieselben um sich zu versammeln. Wenn wir sagen: „es ziemte sich", daß Weimar zuerst Herder's Monument besaß, so liegt der Grund darin, daß die Geschichte Weimars eine Reihe von Fürsten aufzuzählen hat, die von Humanitätsliebe auf das innigste und lebendigste durchdrungen waren — Fürsten, die gut, sorgsam für das materielle Wohl ihres Volkes, religiös, gewissenhaft waren und der Aufklärung einen so nachhaltigen Schutz gewährten, daß ihre Regierungen zu verschiedenen Malen die glänzendsten Epochen für die Literatur und die Künste bezeichnet haben. Einige der hier folgenden und dem Prologe Dingelstedt's entnommenen Strophen geben in beredter Sprache die

Ideen wieder, welche wir aussprechen möchten, indem wir von diesem Thüringen reden, das schon so oft gepriesen und besungen wurde.

— — — — — — — — — — — —

„Hoch schimmert über deiner Berge Zinne
Ein dreifach Sternbild der Vergangenheit,
Die Wartburg tönt vom süßen Lied der Minne,
Von Landgraf Hermann's heißem Sängerstreit;
Aus Herzog Wilhelm's fruchtbarlichem Orden
Erklingt dein Lob in preisenden Akkorden,
Und neu ersteht, ein Zeuge dieser Stunde,
Karl August's wunderbare Tafelrunde.

„Da naben sie in feierlichem Zuge:
Des Dichterfürsten hehre Majestät,
Der Sänger mit dem idealen Fluge,
Der Hohepriester der Humanität,
Der Freund antiker Grazien und Camenen,
Und mitten drin der Schöpfer dieser schönen
Und reichen Welt, der aus der kleinen Raute
Von Weimar Deutschlands ew'gen Lorbeer baute.[1]

„Sie waren unser, alle diese Sterne,
Die einst mit ihrem Licht die Welt erfüllt;
Hier standen sie vereinigt, eh' die Ferne
Des Grabes sie zerrissen und verhüllt.
Im Monument mag Schwaben oder Franken
Den toten Helden spät und reuig danken:
Wir haben die lebendigen besessen
Und nimmermehr verstoßen, noch vergessen!

„Und siehe da: den wir zuerst verloren,
Zuerst von allen in die Gruft versenkt,
Der wurde jüngst uns wiederum geboren,
Zum zweitenmal im ehrnen Bild geschenkt.
Er kommt zurück. O käme mit ihm wieder
Die goldne Zeit der Minne- und Meisterlieder,
Das reine Alter menschlicher Ideen,
Die wir so tief durch ihn erfaßt gesehen!

— — — — — — — — — — — —

1) Anspielung auf den Rautenzweig, welcher das Wappen der sächsischen Häuser durchkreuzt.

„Das, Weimar, sei dein Amt und deine Sendung,
Daß du in solchem Dienst die Hände rührst,
Und deine Überlieferung zur Vollendung,
Den Schatz zu Tag, an's Ziel das Streben führst!

— — — — — — — — — — — — —

Dann wirst du, was du warst zu Goethe's Zeiten,
Auch heute sein in gleich bewegter Zeit:
Abri dem Flüchtling, Tempel dem Gereiften,
Hafen und Eiland in der Wogen Streit.
Als Alma Mater wird dich Deutschland segnen
Und gern auf deiner Schwelle sich begegnen,
In deinem würdevoll beschiedenen Frieden
In sich gesammelt, von der Welt geschieden"[1]

— — — — — — — — — — — — —

Der Prolog, dem wir diese Strophen entnommen, wurde vom Hofschauspieler Jaffé vor einem zahlreichen Publikum gesprochen und mit dem größten Beifalle aufgenommen. Es war der Abend des 28. August — und man darf behaupten, daß der Gedanke, mit „Lohengrin" die Erinnerung an Goethe zu feiern in jedem Punkte dieser Feier würdig war. Denn Richard Wagner, ebenso Dichter wie Musiker, verlieh dem Texte seiner Oper durch die gediegene Originalität seines Stils, die Schönheit seines Versbaues, die geniale Anordnung der dramatischen Intrigue und beredte Sprache der Leidenschaft das volle Interesse, die ganze literarische Vollkommenheit einer Tragödie.

Diese Oper ist zweifellos als ein Ereignis in der deutschen Musik, als der Ausdruck eines neuen Systems in der dramatischen Kunst zu betrachten. Und sicherlich verdiente sie als ein von der Muse des alten Germaniens inspirirtes dichterisches Erzeugnis jüngster Zeit, zur Verherrlichung eines Festes beizutragen, dessen Gegenstand Goethe war.

---

1) Das ganze Gedicht: „Theater-Rede vor Richard Wagner's „Lohengrin"", nach dem Herderfeste am Goethetage (28. August 1850) aufgeführt auf der Hoftühne zu Weimar" ist in die Sammlung „Nacht und Morgen", neue Zeit-Gedichte von Franz Dingelstedt, aufgenommen. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag 1851.

II.

Welches auch immer der Grad der Bewunderung, der Sympathie und der Zustimmung sein mag, den man den musikalischen Werken Wagners bewilligt, so werden doch seine erklärtesten Antagonisten, ja selbst seine Lästerer weder die hervorragenden Eigenschaften ihrer Harmonien und ihrer Instrumentation, noch die große Arbeit und die unermüdlichen Studien, von denen sie zeugen, noch das Genie des Komponisten, das sie offenbaren, verneinen können. Jede seiner Schöpfungen ist tief durchdacht, jede kunstgerecht ausgearbeitet. Ihr Stil ist erhaben, die Banalität von ihnen ausgeschlossen. Ihre Sujets sind poesievoll und die ganze Gewalt ihrer Empfindungen zum Ausdruck gebracht. Wenn aber seine Opern bis jetzt noch wenig bekannt sind und die Impresarien noch Anstand nehmen sie zur Aufführung zu bringen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Ursache hiervon nicht in den materiellen Schwierigkeiten seiner Partituren zu suchen ist — sie wären bald besiegt! —, sondern in den wirklichen Schwierigkeiten, welche sich der Einführung eines neuen Systems in die Kunst der dramatischen Komposition entgegenstemmen, während doch gerade ein solches vor allem die Gunst des Publikums, das neuen Gewohnheiten gegenüber oft so widerspenstig ist, gebieterisch verlangt.

Unter den Ideen, die Wagner in seinen Schriften über die Kunst und ihre Zukunft entwickelt hat, die jedoch hier in ihren mannigfaltigen Verzweigungen wiederzugeben nicht in unserer Absicht liegt, ist die Konception des Drama als solchen, nach noch unbekannten, neuen Bedingungen, diejenige, welcher die Richtung seines Genies am unmittelbarsten zustrebt.

Lange Zeit hindurch schöpfte man das Hauptinteresse scenischer Darstellungen aus einer der Künste, die bei denselben mitwirken, während man die anderen unter die Nebendinge verwies. Man war mit einer armseligen Musik in den Zwischenakten einer Tragödie zufrieden; von den Operntexten verlangte man nur eine mittelmäßige

Dosis von Wahrscheinlichkeit und poetischer Konception, und auf das Spiel und die Mimik der Sänger und alles hieher gehörige legte man einen nur sehr untergeordneten Werth. Nach und nach fügten die Komponisten und Darsteller zu wesentlichen Eigenschaften ihres Berufs noch die Vorzüge eines zweiten und verbanden die Wirkung der einen Kunst mit der Wirkung einer anderen, die sie sich in gleich hohem Grade anzueignen gesucht hatten. Hiedurch erhöhten sie den Reiz ihrer Kunst und weckten den Geschmack des Publikums für auserlesenere Genüsse.

Nach dieser Seite hin war es Meyerbeer, welcher seinen prächtigen Partituren einen Einschlag von lebendigstem Interesse einwob, waren es die Malibran und ihre Schwester Viardot Garcia, welche sangen als Tragödinnen. Das Publikum, obwohl ganz Enthusiasmus und Bewunderung gegenüber diesen seltenen Ausnahmen, wurde indeß nicht ungerecht gegen solche, welche sich auf die einfachen Anforderungen ihres Faches beschränkten. Aber auch eine glühende Phantasie, ein außerordentliches Genie trat auf, bestimmt eine zwiefache Krone von Flammen und Gold zu tragen, und träumte ehrgeizig, wie Dichter träumen, von einem kommenden Fortschritt, der, wenn es je der Kunst verliehen ist, ihn zu verwirklichen und der Gesellschaft ihn zu genießen, nur in einer Zeit sich verwirklichen kann, wo das Publikum nicht mehr aus dieser wankelmüthigen, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse zusammengesetzt ist, welche in unseren Tagen das Theater besucht, Urtheile fällt und Gesetze diktirt, denen selbst die Kühnsten mit Mühe widerstehen.

Wagner, dieser begeisterte Künstler, dem gegenüber es nicht ausreichend ist zu sagen, daß er in seiner Liebe zum Schönen gewissenhaft sei — denn an seiner Seele zehrt die edle und geheime Wunde des Fanatismus der Kunst! —, Wagner, dessen Geist eben so sehr durch seltene Fähigkeiten, wie durch hohe Bildung für die Reize aller Künste gleich empfänglich war, und dessen Herz mit derselben Erregung vor der „Iphigenie" des Euripides, wie vor der Glucks schlug —, Wagner empfand eine stolze Verachtung vor unseren überkommenen Gewohnheiten. Verletzt von jedem Detail,

welches nicht der höchsten Schönheit des Hauptelementes scenischer Wirkung entsprach, glaubte er, daß es nur eines festen Willens bedürfe, um ein Drama zu schaffen, an dessen Vollendung alle vom Theater vertretenen Künste sich gleichmäßig betheiligten. Er war der festen Überzeugung, daß das Erscheinen eines solchen Drama die bisher aktuelle Methode stürzen würde — diese Methode, welche zu Gunsten der einen bevorzugten Kunst die Hilfe mehrerer anderer herbeiruft, die ihr als Hilfsorgane dienen und bestimmt sind nicht sich zu entfalten — o nein! —, sondern derjenigen mehr Relief zu geben, welcher der Verfasser in seinem Werke die größte Bedeutung beigelegt hat. Wagner selbst war von der Möglichkeit überzeugt, die Poesie, die Musik und vor allem die Kunst des Tragoden fest und innig zu einem Ganzen verweben und sie alle auf der Scene concentriren zu können. Alle diese Künste müssen nach seiner Ansicht dort verbunden und ausschließlich verschmolzen sein, um die Effekte hervorzubringen, die sie alle durch ihr wunderbar harmonisches Zusammenwirken zu erzielen berufen sind.

Wir sind weit entfernt über den Werth der Gründe voreilig zu entscheiden, welche sich bereits leidenschaftlich in der musikalischen Welt Deutschlands kreuzen, indem sie das Bestreben dieser für großartige scenische Darstellungen noch unübersehbaren Eroberung entweder angreifen oder vertheidigen. Der Gedanke Wagner's ist gewagt, aber schön. Er trägt das Gepräge einer ungewöhnlichen Kühnheit und ist eines großen Künstlers würdig, selbst dann, wenn er sich nicht verwirklichen lassen sollte. Wenn ähnliche Bestrebungen — und wären sie ein Irrthum —, unterstützt von Genie auftauchen, wird es eben so verfrüht, wie überflüssig sein sie preisen oder mit trockenen Auseinandersetzungen bekämpfen zu wollen. Plaidiren sie nicht selbst genug zu ihren Gunsten durch das Ziel, das sie sich gesteckt haben? Haben sie nicht schon an und für sich hinreichend mit den Thatsachen und natürlichen Hemmnissen zu thun, die ihnen entgegentreten? Wenn sie siegen sollten — und ließe sich ihnen nach so manchen unerwarteten Siegen diese Möglichkeit absprechen? —, weshalb dem Rad eines so prachtvollen Triumphwagens einen Hemmschuh anlegen?

Es liegt keineswegs in unserer Absicht hier alles, was man für oder gegen Wagner's System sagen könnte, zusammenstellen. Es werden sich Leute genug finden, welche das mit einer Wärme und einer Kraft der Parteilichkeit thun, die wir zu einem solchen Streite nicht mitbringen können, die aber vielleicht nothwendig sind, um alle Vorzüge und alle Fehler irgend eines Systems klar an das Licht zu stellen. Daß wir die allgemeinen Grundzüge der Idee dessen, was der Schöpfer des „Tannhäuser" Drama nennt, andeutend mittheilten, hielten wir für unsere Pflicht, weil gerade sein letztes Werk „Lohengrin", das hier in Weimar und überhaupt zum ersten Male in Scene ging, diejenige seiner Schöpfungen ist, welche sie am entschiedensten vertritt, weil es diejenige ist, die aus seinem innigsten und lebendigsten Empfinden hervorgegangen zu sein scheint, diejenige, welche am konkretesten die edelsten Züge seiner Individualität wiedergiebt und endlich diejenige, der man unmöglich gerecht werden kann, wenn man in ihr die alte Faktur einer Oper, die gewohnte Eintheilung der Gesangstücke in Arien, Romanzen, Soli und Tutti, mit einem Worte, die ganze adoptirte Ökonomie suchen will, bei der es gilt nur Sänger und Melodien, und zwar oft in einem zu Gunsten der ersteren willkürlichen Verhältnisse zur Geltung kommen zu lassen.

Wagner hat sich feierlichst von der Berücksichtigung der herkömmlichen Ansprüche der prima donna assoluta oder des basso cantante losgesagt. In seinen Augen giebt es keine Sänger, giebt es nur Rollen. In Folge dessen findet er es höchst natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur stumm spielen zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird — eine Art des Auftretens, die von jeder diva Italiens eben so verachtet wird, als sie für dieselbe unausführbar ist.

Man darf nicht erwarten bei ihm Cabaletten oder irgend ein Stück zu finden, das sich für die Pulte gewöhnlicher Piano-Dilettanten eignete. Denn es ist in jeder Hinsicht mehr als schwierig, irgend einen Theil aus der so vollkommenen und gefesteten Einheit, die seine Opern durch ihren Stil bilden, herauszunehmen und von ihnen zu sondern. Fortgesetzt in einer noch undurchforschten Region gehalten,

steht sein Stil dem banalen Recitativ eben so fern, wie den kadenzirten Phrasen unserer großen Arien. Man muß vielmehr darauf gefaßt sein, Personen zu sehen, zu voll von Leidenschaft, um sich dem Zeitvertreib des Vokalisirens hingeben zu können, Personen, bei denen der Gesang, wie die gebundene Rede in der Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, welche, weit entfernt die dramatische Handlung aufzuhalten, diese nur ergreifender macht.

Aber während sie mit einer Einfachheit deklamiren, die sich bis zum Erhabenen aufschwingt, findet sich die Musik nicht nur nicht im mindesten in ihrem Bereiche beschränkt, sondern im Gegentheil ihre Grenzen durch das Orchester Wagner's noch weiter ausgedehnt. Ihm übergiebt er es, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Vibrationen ihrer Herzen gewahren. Man möchte sagen, daß sie in ihm pochen, daß ihr ungestümstes Hämmern, wie ihr leisestes Erbeben durch die bald sonoren, bald durchsichtigen Umhüllungen seiner Töne hindurch zu vernehmen ist. Aus ihm dringt der Schrei des Hasses, das Wüthen der Rache, das Flüstern der Liebe, die Ekstase der Anbetung. Es zeichnet wie in Nebelduft seine mystischsten Träume und färbt mit glänzenden Tinten seine stolzesten Triebe.

Jedes Werk Wagner's führt einen Schritt dem Ziele näher, das er verfolgt. „Rienzi" huldigt noch dem alten Brauche in der Haltung der Recitative, der Duos und der Ensemblestücke. Im „Fliegenden Holländer" macht dieser Brauch schon merklich dem neuen Systeme Platz und „Tannhäuser" ist schon gänzlich von dem befreit, was der Verfasser als Vorurtheile der Überlieferung betrachtet.

Welches auch das Geschick sei, das die Zukunft seinem Systeme vorbehalten; daran ist nicht zu zweifeln, daß die Kenntnis seiner Tonschöpfungen die Opern-Komponisten früher oder später einestheils zu einer beredteren, strenger als bisher mit der Natur der Süjets verbundenen Orchesterbehandlung, und anderntheils

zu einer Wahl von Texten führen wird, deren Inhalt ein ernstes und anhaltendes Interesse bietet und deren Poesie einen von den Rhythmen, in welchen sie sich bewegt, unabhängigen Reiz besitzt. Angesichts der schonungslosen und erbärmlichen Verstümmlung und Verarbeitung der schönsten Tragödien aller Literaturen zu jämmerlichen Scenen und Versen, sobald es gilt der Musik Gelegenheit zu schaffen durch dramatische Situationen ihre Mittel für den Ausdruck der Leidenschaft entfalten zu können, kann man nur die lebendigste Genugthuung empfinden, wenn sich eine Hoffnung zeigt, daß eines Tages alle diese unleidlichen Unwahrscheinlichkeiten, diese lächerlichen Reimereien, diese plumpen Mittel, diese Auswüchse der Phantasie, welche seit so langer Zeit fast immer gut genug schienen, um den größten Meisterwerken des musikalischen Genies als Stoff zu dienen, gänzlich und für immer verbannt sein werden. Ist es denn noch nicht an der Zeit, daß die Tonsetzer Texte zurückweisen, denen gleich, welche Voltaire mit blutigem Spotte in dem so oft wiederholten Bonmot geißelte: «Ce qui serait trop sot pour être dit, on le chante»? Was uns betrifft, so würden wir, wenn es zum äußersten käme oder wenn von zwei Übeln das kleinste zu wählen wäre, am liebsten alles das, was am leichtesten, was am wenigsten ärgerlich und am wenigsten lang, aber zu dumm ist, um gesungen zu werden, von einer natürlichen Stimme gesprochen wissen.

Wie wir bereits gesagt, ist der Text zum „Lohengrin" an sich ein dramatisches Werk voll Schönheiten ersten Ranges. Um jedoch den scenischen Gang des Stückes zu verstehen, die Intention und den Gehalt der Musik von dem ersten Takte der Introduktion an zu erfassen, muß man zuvor das Geheimnis kennen, um welches sich die ganze Handlung des Drama dreht, das sich aber erst in der letzten Scene enthüllt. Dieses Geheimnis liegt in der Sage des heiligen Gral, die man in Ritterromanen findet und welche besonders in den Dichtungen Wolfram's von Eschenbach eine hervorragende Rolle spielt. Das Süjet des „Lohengrin" ist ein Extrakt dieser Dichtungen. Ihnen ist mit wenigen geringfügigen, doch von der Bühne bedingten Umänderungen die eigentliche

Handlung entnommen. Aber mit welcher Poesie des Gefühls hat Wagner sie wiedergegeben! Wenn Begebenheiten Interesse erregen, so geschieht es durch die Empfindungen und Schmerzen, die sie im menschlichen Herzen erwecken und wer diese am besten schildert, ist ihr wahrer Poet!

Wolfram von Eschenbach war einer der berühmtesten Minnesänger des 13. Jahrhunderts, einer der Sänger, die sich im Sängerkriege auf der Wartburg besonders auszeichneten. Er gehört zur spiritualistischen Schule der Dichter jener Periode und behauptet einen der ersten Plätze unter denen, welche damals die Gemüther für die Menschheit und Reinheit in der Liebe, für den Glauben und die poetisch-frommsten Gefühle entflammten. Die Chroniken berichten, daß er das Lied vom Lohengrin zum ersten Mal auf Bitten des Landgrafen Hermann von Thüringen, der anwesenden Frauen und selbst seines Feindes, des Magiers Klingsohr, an einem Tage gesungen habe, an welchem dieser ihn zum Bösen zu verführen und dem Teufel zu gewinnen suchte, indem er seinen Neid und seinen Hochmuth durch eine seiner eigenen überlegene Wissenschaft zu erregen hoffte und ihm fremdartige Räthselaufgaben stellte. Doch Wolfram von Eschenbach, inspirirt von der heiligen Jungfrau, welcher er so treu diente, löste sie zu Klingsohr's Verwunderung und Beschämung stets mit einer überraschenden Leichtigkeit und auf so natürliche Weise, daß er seinen Gegner ganz verwirrte. Und dieser räthsellösende Dichter-Sänger Wolfram von Eschenbach ist der Verfasser der berühmten Epopöen „Parcival" und „Titurel", und Parcival's Sohn, Lohengrin, ist der Held dieser auf die Sage vom heiligen Gral gegründeten Dichtung.

Der heilige Gral (sanguis realis, sang real, das wahre Blut) war eine aus einem kostbaren und glänzenden Steine, der bei Lucifer's Sturze aus dessen Krone fiel, gefertigte Schale. In dieser Schale wurde Brod und Wein von unserem Heiland beim heiligen Abendmahle gesegnet, in ihr fing Joseph von Arimathia das Blut auf, welches aus der Seitenwunde des am Kreuze Sterbenden floß. Joseph brachte diese Schale nach England, wo sie später der Obhut des Königs Artur und der Ritter der Tafel-

runde anvertraut wurde. Dann führte Parcival — der vollkommenste der Ritter — den heiligen Gral nach Indien, von wo er nach Montsalvatsch kam, der nach einigen in Aragon, nach anderen in Indien lag. Es war dies ein geheiligter Berg, umgeben von einem Cypressen- und Cedernwalde, den niemand durchdringen konnte, wenn er nicht in geheimnisvoller Weise durch Gottes Willen geführt wurde. Dort baute Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, aus Holz von Aloe und aus kostbaren Steinen, wo der heilige Gral aufbewahrt wurde. Im Sommer herrschte hier liebliche Kühle und laue Lüfte wehten im Winter.

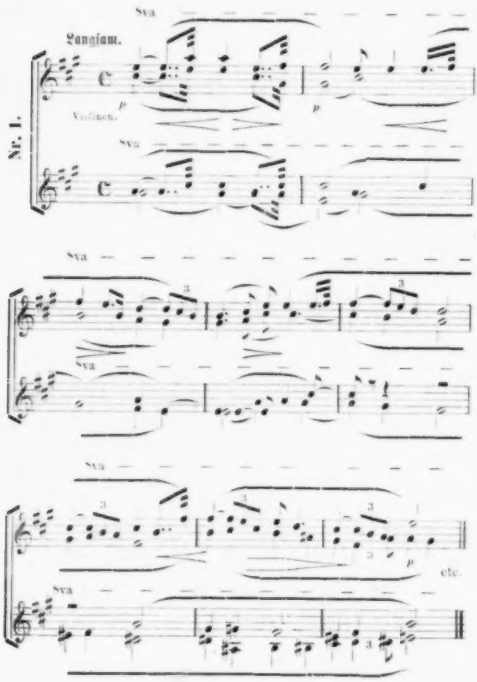
Die Sorge und die Hut dieses Tempels wurde Rittern anvertraut, vom heiligen Grale selbst gewählt und berufen durch Zeichen, vermittelst deren er alle seine Befehle ertheilte. Wer den heiligen Gral nur einmal gesehen, stand nicht mehr unter dem Tode; wer ihm diente, blieb rein von jeder Todsünde. Diese Ritter genossen eine vollkommene Glückseligkeit, die schon vorempfindend, welche der Himmel den Gerechten vorbehalten, nachdem sie diese Erde verlassen. Am grünen Donnerstag jedes Jahres brachte eine Taube eine himmlische Hostie, welche sie in die wunderthätige Schale niederlegte.

Ritter, welche den höchsten Grad der Tugend zu erreichen strebten, suchten durch alle Lande ziehend den Berg Montsalvatsch und übten sich in Thaten der Tapferkeit und Frömmigkeit. Denn nur die, welche wahrhaft rein und vorwurfsfrei waren, konnten hoffen, eines Tages zum heiligen Gral zu gelangen und unter die Zahl seiner Diener aufgenommen zu werden, deren Schar aus den tapfersten und frömmsten Rittern bestand. Parcival war ihr König und Lohengrin, sein Sohn, einer der tapfersten und edelsten Helden.

Wagner gab seiner Ouverture zum „Tannhäuser" die Ausdehnung einer großen symphonischen Komposition. Obgleich die Hauptmotive der Oper deren Inhalt bilden, so kann diese Ouverture doch als ein für sich bestehendes Werk betrachtet werden, welches auch getrennt vom Ganzen seinen intensiven Werth behält und selbst von denen, die das Drama, dessen herrlicher Abriß sie ist, nicht kennen, verstanden und bewundert werden kann. Der

Instrumental-Prolog, welcher dem „Lohengrin" vorangeht, steht nicht in gleichem Fall. Zu kurz — denn er hat nur fünf und siebenzig Takte —, um getrennt aufgeführt werden zu können, ist er gleichsam nur eine magische Formel, die, wie eine mysteriöse Einweihung, unsere Seelen für ungewöhnliche Dinge, die von höherer Bedeutung sind als unser irdisches Leben, vorbereitet. Diese Einleitung enthält und offenbart das mystische Element, das stets Gegenwärtige und doch stets Verborgene dieses Stückes — ein göttliches Geheimnis, eine übernatürliche Kraft, das höchste Gesetz des Geschickes der Personen und der Folge der Begebenheiten, die sich vor uns entfalten sollen. Um uns die unbeschreibliche Macht dieses Geheimnisses kennen zu lehren, zeigt uns Wagner zuerst die unaussprechliche Schönheit des Heiligthums, bewohnt von einem Gotte, der die Unterdrückten rächt und von seinen Getreuen nichts verlangt als Liebe und Glauben. Er weiht uns ein in den heiligen Gral, — vor unserer Phantasie erscheint dieser Tempel, welcher im Auge des Dichters ein Bau ist von unverweslichem Holze, süßduftenden Mauern und goldenen Thoren, mit Schwellen von Asbest, mit Säulen von Opal, mit Fensterwandungen von Onyx, mit Vorhöfen aus Edelsteinen — Prachthallen, denen sich nur diejenigen nähern dürfen, deren Herzen erhaben, deren Hände rein sind.

Wagner läßt uns diesen Tempel nicht in seiner gewaltigen und wirklichen Struktur erschauen; als wollte er unsere schwachen Sinne schonen, zeigt er ihn uns nur in dem Widerschein azurner Wellen, zurückgestrahlt von irisfarbigen Wolken. Ein breites träumend Sich-hernieder-senken der Melodie, ein duftiger Äther, der das heilige Bild, was wir erschauen sollen, umgiebt — das ist der Anfang der Einleitung. Er ist ausschließlich den Violinen zuertheilt, die vom Komponisten in acht verschiedene Pulte getheilt sind und sich in den höchsten Lagen ihrer Register bewegen:



Das Motiv wird hierauf von den sanftesten Blasinstrumenten aufgenommen, denen sich die Hörner und Fagotte zugesellen und die zusammen das Einfallen der Trompeten und Posaunen vorbereiten. Letztere wiederholen die Melodie zum vierten Male mit einem

wahrhaft blendenden Glanze des Kolorits, als wenn sich in diesem einzigen Momente der heilige Bau vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen leuchtenden und strahlenden Pracht erhoben hätte. Doch rasch, wie ein feuriges Meteor des Himmels, erlischt das bis zu dieser sonnenartigen Strahlenwerfung stufenweise gesteigerte lebhafte Funkeln. Es verdichtet sich der durchsichtige Duft der Wolken und nach und nach schwindet die Vision in denselben vielfarbigen Dünsten, in deren Mitte es erschienen, womit das Stück mit den sechs ersten, nur noch ätherischer gewordenen Takten abschließt. Sein Charakter eines idealen Mysticismus macht sich durch das im Orchester durchweg vorwaltende piano fühlbar, welches selbst kaum während des kurzen Augenblicks, wo die Blechinstrumente die wundersamen Linien des einzigen Motivs dieser Introduktion noch glänzender hervorheben, unterbrochen wird. — Das ist das Bild, welches beim Hören dieses unvergleichlichen Adagios sich unseren tiefbewegten Sinnen darstellt.

Schwieriger würde es sein, die Gefühle schildern zu wollen, die dasselbe erweckt und welche sich dem höchsten Entzücken nähern, dessen unser Herz fähig ist. Wenn, um uns die Seligkeiten der höchsten Sphären des Paradieses mit ihrer Schönheit zu schildern, Dante die in unzähligen Scharen sich zusammendrängenden Chöre der Seligen mit den Blättern einer Rose verglich, die alle nach demselben Mittelpunkte streben, so möchten wir wagen den Eindruck, welchen dieses gleichsam von den mystischen Höhen des Empyreums herabklingende Adagio auf uns macht, in ein anderes Bild zu übersetzen und es mit der ascetischen Wonnetrunkenheit vergleichen, welche zweifelsohne der Anblick jener dem Aufenthalte der Seligen angehörenden mystischen Blumen, die — ganz Seele, ganz Göttlichkeit — ein wonnevolles Schauern des Glückes um sich her verbreiten, in uns hervorrufen würde. Die Melodie erhebt sich anfangs wie der schmächtige, schlanke und zarte Kelch einer einblätterigen Blume, um dann in einer anmuthigen, erweiterten Form zu erblühen — eine breite Harmonie, durch die sich klare Fäden zu einem Gewebe von so durchsichtiger Feinheit ziehen, daß die duftige Gaze nur von einem Hauch von oben angezogen und ge-

schwellt erscheint. Allmählich verschwinden diese Fäden, sich gleichsam ätherisch in unfaßbare Düfte verflüchtigend, Wohlgerüche herabströmend aus dem Aufenthalt der Gerechten.

Obwohl der Zuschauer vorbereitet, darauf verzichtet hat irgend eines jener losen Stücke zu sehen, die ohne inneren Zusammenhang eines nach dem anderen an den Faden irgend einer Intrigue gereiht, den Gehalt unserer gewöhnlichen Opern bilden, so wird er dennoch ein eigenthümliches Interesse darin finden, während dreier langer Akte der tief durchdachten, erstaunenswerth geschickten und poetisch verständigen Kombination zu folgen, mit welcher Wagner mittelst mehrerer Hauptsätze den melodischen Knoten seines ganzen Dramas geschürzt hat. Die Wendungen dieser Sätze sind, indem sie sich an und um die Worte des Gedichtes schmiegen, von ergreifendster Wirkung. Und doch — greift man, um sich klare Rechenschaft über das zu geben, was uns bei der lebendigen Darstellung so tief ergriffen hat, nach der Partitur dieses in seiner Art ganz neuen Werkes, so ist man erstaunt und überrascht über die Fülle der Intentionen und feinen Nuancen, die man hier findet und die vom Ohr unmöglich unmittelbar alle zugleich erfaßt werden können. Doch — welches wären auch die Epopöen und Dramen großer Dichter, die keines langen und ernstlichen Studiums bedürften, um in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt zu werden?

Wagner gelang es durch ein von ihm in ganz unerwarteter Weise angewandtes Verfahren, das Gebiet und die Ansprüche der Musik zu erweitern.

Wenig von der großen Macht befriedigt, welche sie über die Gemüther ausübt, indem sie die ganze Tonleiter der menschlichen Gefühle erklingen läßt und erweckt, macht er es ihr möglich Ideen in uns anzuregen, zu unseren Gedanken zu sprechen, sich an unser Nachdenken zu wenden, ja er verleiht ihr sogar einen moralischen und intellektuellen Sinn. Wir hatten schon in den „Hugenotten" die Rolle des Marcel gleichsam in den Choral Luther's inkrustirt gesehen, welcher nicht allein seinen Glauben, sondern auch die ganze unbiegsame Exaltation seines Geistes, den ganzen Sinn seiner Handlungen personificirt.

Wagner hat diese so glückliche Intention Meyerbeer's noch übertroffen. Er hat den Charakter seiner Personen und ihre vorzüglichsten Leidenschaften durch Motive und Melodien gezeichnet, welche im Gesange oder im Orchester jedes Mal, wo die von ihnen ausgedrückten Leidenschaften und Gefühle in Thätigkeit sind, hervortreten[1], worauf schon unsere Essays über „Tannhäuser" aufmerksam gemacht haben. Diese systematische Durchführung ist mit einer Kunst der Vertheilung verbunden, welche durch die hier entwickelte Feinheit der psychologischen, poetischen und philosophischen Andeutungen selbst solchen, denen die Achtel- und Sechzehntel-Noten todte Buchstaben und reine Hieroglyphen sind, ein sehr hohes Interesse einflößen müssen. Wagner zwingt unser Nachdenken und unser Gedächtnis zu einer fortwährenden Übung, wodurch er die Wirkung der Musik dem Gebiete unbestimmter Rührungen entreißt und ihren Reizen Genüsse des Verstandes hinzufügt. In Folge dieser Methode, welche durch eine Reihe seltener und unter sich geistig verbundener Gesänge die sonst leicht erzielten Genüsse komplicirter macht, fordert er vom Publikum besondere Aufmerksamkeit, bereitet aber zu gleicher Zeit denen, welche sie zu empfinden verstehen, die vollkommensten Rührungen.

Seine Melodien sind gewissermaßen personificirte Ideen. Ihre Wiederholung bezeichnet Gefühlsmomente, welche die Worte allein nicht vollständig auszusprechen vermögen. Ihnen ertheilt Wagner die Aufgabe uns alle Geheimnisse des Herzens zu enthüllen. Es giebt einzelne Sätze, wie beispielsweise der Satz der ersten Scene des zweiten Aktes, welche die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden, sich um ihre Opfer bald schlingen, bald sie fliehen angesichts ihrer heiligen Kämpen. Es giebt andere, wie in der Introduktion, die nur selten, aber in Verbindung mit den erhabensten göttlichen Offenbarungen wiederkehren. Die Situationen und Personen von irgend einer Wichtigkeit sind musikalisch durch eine Melodie — oder ein Motiv — ausgedrückt, welche das sie beständig begleitende Symbol wird. Da nun diese Melodien oder Motive von seltener Schönheit sind, so

1 Die Leitmotive. D. H.

behaupten wir gegenüber denen, welche in der Beurtheilung einer Partitur sich einzig und allein auf die Beziehungen der Achtel- und Sechzehntel-Noten unter einander beschränken, daß, selbst wenn die Musik dieser Oper ihres schönen Textes beraubt wäre, sie dennoch ein Kunsterzeugnis ersten Ranges bleiben würde.

Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir König Heinrich den Vogelsteller, welcher in Brabant angekommen ist, um seinen Adel zu einem Heerzuge gegen die Ungarn zu entbieten. Die Scene spielt im 10. Jahrhundert an den Ufern der Schelde, wo die Herzöge, Grafen und Ritter im Geleite ihrer Vasallen und Kriegsmannen sich um ihn versammelt haben. Heinrich hatte bei seiner Ankunft das Land durch Zwietracht und Haß der mächtigsten seiner Herren in Parteien zerrissen vorgefunden und befragt den Grafen Friedrich von Telramund, den tapfersten und ruhmgekröntesten von allen, um die Ursache dieser Zwiste. Friedrich berichtet:

„Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd, —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben;
Mit Treue pflog ich seiner großen Jugend,
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück,
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
da sie, von ungefähr von ihm verirrt,
bald seine Spur — so sprach sie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n u. den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntnis sie uns sehn.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verliehn, entsagt' ich willig da und gern —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Sproß."

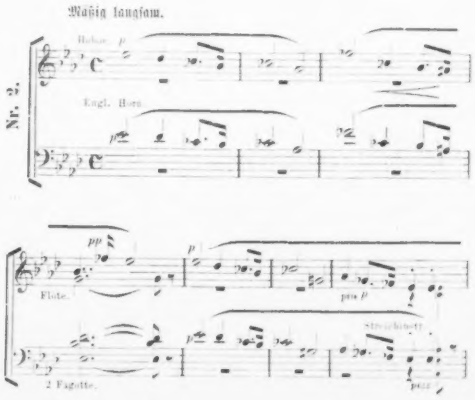
Nach diesen Worten stellt er dem Könige Ortrud vor, deren bitteres und spöttisches Lächeln, deren hochmüthige Haltung, deren

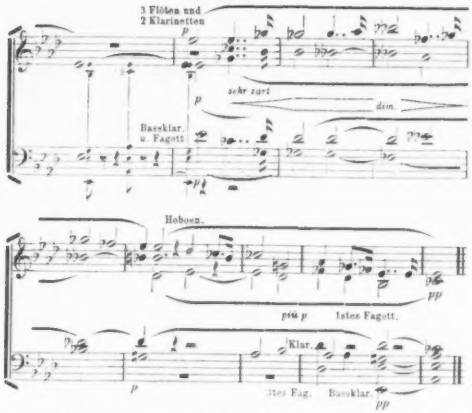
heuchlerisch demüthiger, haßfunkelnder Blick ihre düstere und ehrgeizige Seele verräth. Friedrich fährt hierauf fort:

„Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächste von des Herzogs Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
Du hörst die Klage. König, richte recht!"

Bei dieser Erzählung erwacht der Argwohn aller gegen Elsa und der König bescheidet sie feierlichst vor seinen Richterstuhl.

Kaum ist der Aufruf des Heerrufers verklungen, als auch an Stelle der stürmischen Discordanzen des Orchesters eine äußerst liebliche im zartesten Rhythmus gehaltene Melodie voll Ausdruck trostlosesten Schmerzes erklingt:





und uns schon im voraus andeutet, wie rein, wie keusch und heilig die des Mordes, der buhlerischen Liebe und der strafbaren Vergehen angeklagte Jungfrau ist. Weiß gekleidet, umhüllt von einem langen schwarzen Schleier, schweigend, schüchtern, erschreckt durch das Geprange, das sie umgiebt, tritt sie vor.

Der König fragt sie, ob sie ihn als ihren Richter anerkenne. Mit sicherem Blick erhebt sie das Auge zu ihm und antwortet mit bejahendem Neigen des Kopfes. Dann fragt er sie, ob ihr bekannt, welcher Verbrechen sie angeklagt sei. Sich traurig gegen Friedrich wendend bejaht sie gleicherweise diese Frage.

„Was entgegnest du der Klage, Elsa von Brabant?"

redet sie der König wieder an. Mit einer stummen Bewegung erwidert sie: „Nichts". Der große Kontrast zwischen den Gräueln der genannten Verbrechen und der Erscheinung jungfräulicher Reinheit der Prinzessin verwandelt bei den Umstehenden die Entrüstung in Zweifel. Von neuem fragt der König:

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

„So bekennst du deine Schuld?"

Ohne zu antworten, spricht sie mit einem Seufzer:

„O mein armer Bruder!"

Nach langem Schweigen fordert der königliche Richter die holde Angeklagte mit zarter Schonung auf, sich ihm voll Vertrauen zu entdecken. Da scheint eine Art Verklärung sich über sie zu ergießen und wie ergriffen von Somnambulismus erzählt sie:

„Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll;
Ich hört' ihn fernhin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf,
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf."

Man glaubt, daß sie fiebere, und der König ermahnt sie an ihre Vertheidigung zu denken. Sie fährt fort:

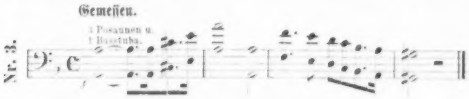
„In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da;
so tugendlicher Reine
ich keinen noch erfah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert —
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke werth.
Mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein:
Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!"

Sowie sie die Worte spricht, welche die Erscheinung des Ritters schildern und verkünden, nimmt das Orchester, wie gemahnend an den heiligen Gral, vier Takte der Introduktion auf und geht dann zu einer Melodie über, welche bestimmt ist die Individualität Lohengrin's zu repräsentiren; denn dieselbe kehrt später immer wieder, sobald dieser thätig an der Handlung Theil nimmt.

Von kriegerischem und doch mildem Charakter scheint sie der Ausdruck einer überwältigenden Macht und von siegendem Adel; sie ist meistens von Hörnern und Trompeten vertreten. —

Friedrich spottet der Vision Elsa's, und ihre Reinheit verleumdend erbietet er sich, seine Anklage mit den Waffen in der Hand zu behaupten. Doch keiner der gegenwärtigen Ritter will dem Zorne Friedrich's verfallen und keiner wagt darum für Elsa's Unschuld und für die Sache der Angeklagten in die Schranken zu treten.

Indeß gebietet der König, im Inneren schwankend, daß ein Gottesurtheil entscheide, auf welcher Seite die Wahrheit, auf welcher die Lüge sei. Beifällig stimmen die Mannen diesem Befehle zu, wobei die Blechinstrumente ein Motiv von energischem und ernstem Rhythmus ertönen lassen, welches von jetzt an immer wiederkehrt, sobald sich die Handlung auf das Gottesurtheil bezieht:



Friedrich und Elsa nehmen den Beschluß des Herrschers an und, als dieser Elsa fragt, wen sie zu ihrem Kämpen wähle, nimmt sie ihre unterbrochene Erzählung wieder auf und erklärt: dem sich zu ihrer Vertheidigung anzuvertrauen, den sie im Traume gesehen.

„Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein! —
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!"

Der Herold läßt durch Trompeter den Aufruf nach allen vier Himmelsgegenden verkünden.

Niemand erscheint.

Elsa verlangt, daß man den Aufruf wiederhole, und spricht mit kindlicher Zuversicht:

„Noch einen Ruf an meinen Ritter!
wohl weilt er fern und hört mich nicht!"

dabei giebt sich das in das Herz zurückgedrängte Schluchzen in schmerzerregender Weise durch die instrumentale Begleitung dieser Worte kund.

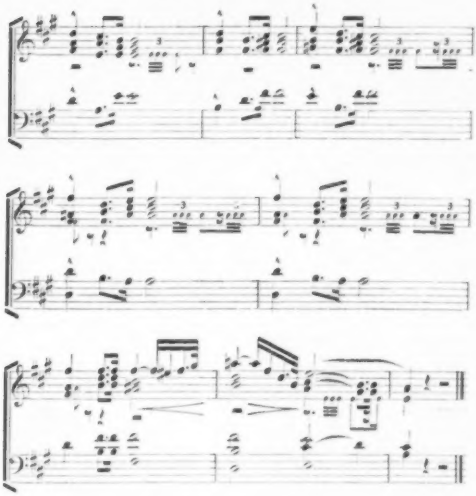
Der Aufruf wird wiederholt. — Dasselbe Schweigen. —

Schon beginnt man zu glauben, daß die also Verlassene des Schutzes Gottes unwürdig sei. Außer sich, in Verzweiflung wirft sie sich auf die Kniee und fleht den Himmel mit erhobenen Händen an, ihr den verheißenen Vertheidiger zu senden, ihn ihr zu Hilfe kommen zu lassen — so, wie sie ihn im Traume sah. Nach diesen letzten Worten: „Wie ich ihn sah, sei er mir nah'!" fallen drei Trompeten pianissimo ein und wiederholen den Satz, den wir schon als ausschließlich Lohengrin's Persönlichkeit bezeichnend angeführt haben — das Lohengrinmotiv —:

Mäßig bewegt.

3 Hoboen und 3 Flöten (später, bei Lohengrin's Ankunft, 3 Trompeten).

Nr. 4.



Plötzlich gewahrt man in noch weiter Ferne einen Schwan auf den Wellen der Schelde, der einen Nachen zieht, in welchem sich ein Ritter befindet, gerüstet, wie ihn Elsa im Traume gesehen. Die Anwesenden brechen nach dem letzten Motiv in den Chorruf aus: „Ein Wunder! ein Wunder! ein Wunder ist gekommen! Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder! Gegrüßt, gegrüßt, du gottgesandter Held!" Je mehr sich der Nachen dem Ufer nähert, um so gewaltiger wird der Chor; er schwillt an stärker und stärker und erreicht endlich einen Ausdruck der Wirkung, der zu dem mächtigsten und gewaltigsten zu zählen ist, was je die Tonkunst hervorgebracht hat.

Wagner behandelt seine Chöre mit der äußersten kompositorischen Sorgfalt. Die meisten sind achtstimmig in durchgeführten

Stimmen geschrieben. Dieser Chor, welcher am staunenswerthesten koncipirt und in seiner Steigerung am glücklichsten durchgeführt ist, wird außerdem noch besonders bemerkenswerth durch den malerischen Schein der Wahrheit, welcher aus diesen vertheilten Stimmen hervorgeht. Die staunende Überraschung der einen, der fromme und naive Glauben der Verwunderung der anderen, der Schrecken dritter, die Ergriffenheit aller gleichen individuellen Ausrufen, und das Motiv, voll Pracht und Majestät, erhält in dem Crescendo von dieser ungeheuren Entwickelung eine Gewalt, welche diesen Moment vielleicht zu dem mächtigsten und dramatisch interessantesten des ganzen Stückes macht. Von dieser neuen Gattung der Musik und besonders von diesem bewunderungswürdigen Stück wurden selbst die Kühlsten und in Vorurtheilen Befangensten hingerissen und entzückt.

So wie der Nachen an das Ufer stößt, wird das Motiv der Introduktion wieder durch zwei Takte angedeutet. Der Ritter wendet sich, sowie er seinen Fuß auf das Land gesetzt, an den Schwan und nimmt das Motiv in den ersten Takten eines Gesanges auf, der nur von einer unterbrochenen Terzenfolge der ersten Violine begleitet ist. Diese Monodie ist zart, melancholisch und vibrirend. Lohengrin nimmt Abschied vom Schwan und gebietet ihm auf den Fluthen, die ihn hergeführt, wieder zurückzukehren in ihre gemeinsame glückliche Heimat. Diese Töne tragen so offenbar das Gepräge des Kummers um diese Glückseligkeit, und das Lebewohl, das er seinem Führer bietet, ist in einem solchen Grad der Ausdruck der Trauer über die Trennung, daß man nicht zu wissen braucht, wer der geheimnisvolle Held ist, um zu begreifen, daß er von einem anderen Lande stammt als von dieser Erde voll harter Kämpfe, wo die Unschuld verfolgt wird und das Verbrechen triumphirt, daß er eine Sphäre strahlender Ruhe und heiterer Glorie verlassen hat.

Die Musik hat bisher noch niemals diesen Typus, welchen Maler und Dichter so oft wiederzugeben versuchten, besessen. Sie hat noch niemals dieses reine Empfinden, diese heilige Trauer ausgedrückt, welche die Engel und die dem Menschen überlegenen besseren

Wesen ergreifen mag, wenn sie aus dem Himmel verbannt nach unserem Aufenthalte der Trauer gesandt werden, um hier segensreiche Sendungen zu vollbringen. Wir glauben nicht, daß die Musik in dieser Beziehung die anderen Künste noch zu beneiden hat; denn wir sind überzeugt, daß noch keine derselben dieses Gefühl mit einer so hohen, ja himmlischen Vollendung wiederzugeben im Stande war. Ein großer Theil der Wirkung, welche der Komponist hervorgebracht, mag allerdings von dem Schmelz der Klangfarbe des Tenors abhängen, welcher allein aus der tiefen Stille sich nach dem Ausbruche der Begeisterung des letzten Chors, von dem der Saal noch wiederhallt, erhebt. Doch wäre der Schmelz der Stimme auch nicht so zart, biegsam und silbern, wie man es wünschen muß, so würde die Schönheit der Melodie doch stets einen tiefen Eindruck hervorrufen.

Indem Lohengrin vortritt verkündet er, daß er gesandt sei, eine schwer beschuldigte Jungfrau zu vertheidigen. Bei diesen Worten erklingt das Motiv der Introduktion — das Gralmotiv — wieder, um an den zu erinnern, der ihn sandte. Er fragt Elsa: ob sie ihn als ihren Streiter annehme. Überwältigt stürzt sie schluchzend zu seinen Füßen und wiederholt in leidenschaftlicher Bewunderung ihre eigenen Worte, die sie einige Augenblicke vorher an ihren unbekannten Rächer gerichtet hatte:

„Mein Held! mein Retter! nimm mich hin!
Dir geb' ich alles, was ich bin!"

Sie knieen lassend, fragt er weiter:

„Wenn ich im Kampfe für dich fiele,
Wüßt du wohl, daß ich dein Gatte sei?"

Hier erklingt die an den heiligen Gral erinnernde Melodie zum letzten Male, wie ein leise verschwimmendes Echo. Erst am Schlusse des Drama kehrt dieselbe in ihrer ganzen Gewalt wieder. — Lohengrin fährt mit steigender Feierlichkeit fort und erklärt Elsa:

„Elsa, soll ich dein Gatte heißen,
soll Land und Leut' ich schirmen dir,
soll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt eines du geloben mir:

Nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Wie leicht wird es Elsa dieses Verlangen zu beschwören und mit welchem Eifer spricht sie den Eid, nachdem der Ritter zum zweiten Male seine Formel mit gebieterischer Strenge wiederholt!

Dieses Gebot drückt der Gesang in einem Satze aus, der natürlich einer der wichtigsten der ganzen Oper sein muß, weil das ganze dramatische Interesse sich in dem Geheimnisse koncentrirt, welches dasselbe birgt. Es besteht aus acht Takten eines Adagio, welches außerordentlich ergreifend und leicht erkennbar ist, selbst wenn nur das erste aus zwei Takten bestehende Glied — das Gebotmotiv — desselben wiederholt wird:

Nr. 5.

Etwas langsam.

Lohengrin.

"Nie sollst du mich be - fra - gen, Nach Wissens Sor - ge

Blasinstrumente.

Violinen u. Bratschen.

tra - gen, wo - her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art.

dim.

Blasinstrum.

Nachdem Elsa ihren Eid mit dem innigen Vertrauen eines demüthigen Kindes ihrem mächtigen Vertheidiger wiederholt hat, erhebt sie Lohengrin und mit einer Bewegung voll triumphirender Freude, als hätte sie eben eine Probe bestanden, schließt er sie in seine Arme und flüstert ihr zu:

„Elsa, ich liebe dich!"

Dieses Wort voll Liebe und voll Bewunderung und verborgener Dankbarkeit ist, trotzdem ihm so große Angst, so lebhafte und stürmische Aufregungen vorausgegangen, außerordentlich einfach. Es erinnert durch seine beredte Kürze an die feierliche Einfachheit der alten Tragiker und gehört zu den ergreifendsten Momenten, welche im Repertoire der modernen Bühne zu finden sind. Lohengrin, dessen wunderbare Dazwischenkunft ihn von Anfang an zu einem Halbgott stempelt, enthüllt uns zugleich, daß die Macht, welche seinem Arm eine übernatürliche Kraft verliehen, in dem Herzen ihrer Erwählten weder die Sehnsucht noch die Zärtlichkeit der Liebe erstickt und daß diese Zärtlichkeit so reine und hohe Freuden und Wonnen in sich birgt, daß sie selbst die Verbannung aus dem Bereiche der höchsten Seligkeiten wünschen läßt und dieses Thal der Thränen und Kümmernisse zu einem Paradiese umschafft.

Der König befiehlt den Kampf.

Der Heerrufer verkündet ihn.

Die Instrumente setzen wieder das rhythmische Motiv des Gottesurtheils ein, welches während des Kampfes einem Kanon ähnlich von den Blechinstrumenten und den Violoncellen und Kontrabässen des Orchesters ausgeführt wird, so daß man den wirklichen Kampf der Streiter zu vernehmen glaubt.

Ehe die Kämpfer beginnen, spricht der König ein Gebet. Alle knieen nieder und flehen die göttliche Gnade an, auf daß die Unschuld gerächt und der Schuldige entdeckt werde.

In diesem Augenblicke ist das Bild, welches die Scene bietet, in der That bewunderungerregend. Elsa entzückt, erhobenen Blickes, scheint die Himmel offen zu sehen, während man überrascht auf der anderen Seite des bis in die Mitte der Gruppe vorgetretenen Königs ein Haupt erblickt, welches sich nicht in Andacht gebeugt

hat. In der Nähe Friedrich's, welcher voll Zorn und unwillkürlichen Schreckens, der noch gemehrt wird durch die Zuflüsterungen seiner Freunde, die in ihn dringen einen so fremdartigen Gegner nicht anzuerkennen, in gedrückter Haltung dasteht, kniet ein junges Weib, dessen Blicke Haß sprühen und das, als der wunderbare Schwan erschien, einen Schrei des Schreckens ausgestoßen hatte. Es ist Ortrud, welche des religiösen Auftritts zu spotten scheint und deren stolzer und hohnvoller Gesichtsausdruck, so eigenthümlich abstechend von dem aller anderen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht.

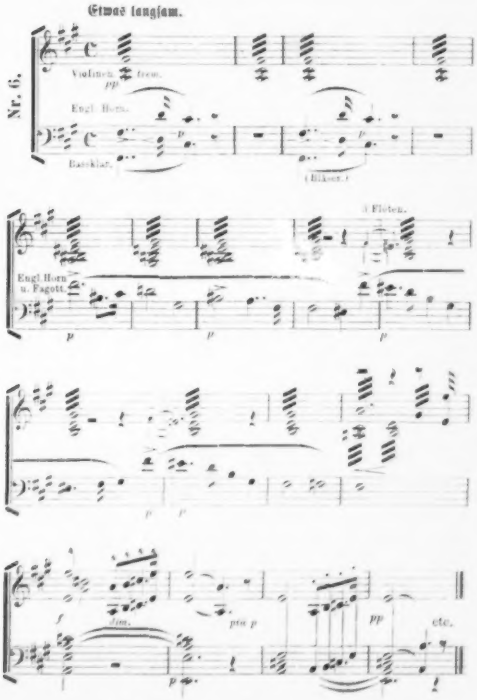
Lohengrin ist Sieger und schenkt das Leben dem Besiegten mit den Worten:

„Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein:
Ich schenk' es dir! magst du der Welt es weihn!"

Sein charakteristisches Motiv, von allen das längste — denn es hat gegen zwölf Takte Adagio und vierundzwanzig Allegro — kehrt mit Fanfaren wieder und der Schlußchor nimmt es, einen halben Ton höher, in jubilirender Freude ungekürzt wieder auf.

Elsa gerettet, von der Schuld freigesprochen stürzt in die Arme ihres Beschützers. In dem nun folgenden herrlichen Ensemble schweben ihre Stimme und ihre schönen Verse beständig über den anderen Stimmen, welche einerseits die freudige Genugthuung, die entzückte Verwunderung des Königs und der Menge ausdrücken, denen es widerstrebt hatte dieses schöne Kind so schrecklicher Verbrechen schuldig zu glauben, und andererseits die Scham, den ohnmächtigen Grimm des besiegten Friedrich's, das wüthende Staunen, die Erbitterung und die Verwünschungen Ortrud's wiedergeben, deren Gesten und Blicke in einem fortwährenden und stummen Spiele die Furcht und das Gewissenszagen des Grafen gebannt und ihn zu diesem gottlosen Kampfe bestimmt hatten. —

In der kurzen Instrumental-Introduktion, welche dem zweiten Akte vorangeht, begegnen sich zwei Motive. Das zum ersten Mal auftretende Motiv ist eine jener Hauptphrasen, welche der Rolle Ortrud's entsprechen und sich durch das ganze Drama hindurchziehen:



Es erscheint oft, wie in dieser Introduktion, die es vollständig bringt, von dem Motiv unterbrochen oder verfolgt, mit welchem Lohengrin das unwiderrufliche Verbot ausgesprochen hat. Man

glaubt das Gift menschlicher Bosheit im Kampfe mit dem Mysterium der Güte Gottes zu vernehmen.

Gegenüber den hellerleuchteten Fenstern des Palastes, in welchem man den Vorabend der Hochzeit Elsa's festlich begeht und aus dem eine Festmusik in einzelnen Stößen ertönt, sitzen auf den Stufen des Münsters in tiefstem Dunkel Friedrich und Ortrud. Sie sind ihrer Güter beraubt, geächtet, elend gekleidet, und bereit, in die Verbannung zu wandern. Ortrud, auf den steinernen Stufen niedergekauert, ihre Ellenbogen auf die Kniee gestützt, wendet kein Auge von den Fenstern des Palastes, als wolle sie in dem Schmerz angesichts dieses Schauspiels Gift und Trieb zur Rache einsaugen.

Der Graf von Telramund, ein Spielball der falschen Wissenschaft seines in den Künsten der Zauberei erfahrenen Weibes, wendet sich mit Haß und Verachtung gegen sie und beklagt nichts, als daß ihm sein Schwert genommen und er nicht im Stande sei ihr Herz zu durchbohren. In einem meisterhaften Melos schildert er ihr die Schmach, mit der er sich befleckt hat, und wiederholt mit einem beredten Schrei der Herzensangst und der Verzweiflung:

„Mein' Ehr' hab' ich verloren,
Mein' Ehr', mein' Ehr' ist hin!"

Ortrud dagegen bewahrt das Übergewicht der über das Verbrechen brütenden und die Ausbrüche der Verzweiflung bemitleidenden Ruhe. Friedrich, durch dieses Übermaß der Beleidigung auf das Äußerste gebracht, stürzt auf sie zu und will sie von Grauen ergriffen mit eigener Hand erwürgen; aber sie fragt ihn mit bitterer Verachtung, „ob er nur Weiber zu bekämpfen wisse." Mit Stolz entgegnet ihr der Ritter:

„— war's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düst'ren Wald zu Haus, legst du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Unthat hab'st du verüben sehn?
Mit eignen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstrickt'st du

mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbod's alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewegst du so mich nicht, von Elsa's Hand,
der reinen, abzustehn und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbod's letzter Sproß?"

Dann weiter:

„— hat nicht durch sein Gericht
Gott mich dafür geschlagen?"

„Gott?" ächzt Ortrud, die Heidin, indem sie sich stolz aufrichtet, dieses Wort mit einem so fürchterlichen Hohne betonend, daß Friedrich entsetzt von ihr zurückweicht und nach einem unheilvollen Schweigen endlich langsam sagt:

„Wie tönt aus deinem Munde furchtbar der Name!"

Ortrud.

„Ha, nennst du deine Feigheit Gott?"

Friedrich.

„Ortrud!"

Ortrud.

„Willst du mir drohn? mir, einem Weibe, — drohn?
O Feiger! hättest du so grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,
wohl hättest Sieg statt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd
ihn schwächer als ein Kind!"

Friedrich, welcher endlich von ihr dahin gebracht wird zu glauben, daß er nur den Künsten bösen Zaubers erlegen sei, fühlt seinen Ehrgeiz, seinen Haß neu erwachen und seinen gesunkenen Muth zurückkehren.

Nach und nach erlöschen die Lichter im Palast und die Fenster werden dunkel. Wenn die Grausame zu dem schwachen Manne sagt: „Ich will dir erklären, wie wir ihre Nächte der Lust und der Ruhe in Nächte des Kummers verwandeln können", erscheint die musikalische Phrase wieder, welche die beiden letzten Akte wie ein ätzendes Gift durchzieht (Notenbeispiel Nr. 6). Ortrud entdeckt Friedrich, daß sie Elsa noch verderben könne; aber man müsse sie um jeden Preis dahin bringen, ihren Eid zu brechen und ihren Gatten nach seinem

Namen und nach seinem Vaterland zu fragen. In diesem Moment erklingt das Gebotmotiv Lohengrin's, um aber sogleich wieder von dem ersten verdrängt zu werden, das sich durch das ganze Duo bald in langsamer, bald in schneller Bewegung, bald entwickelt, bald verkürzt hindurchwindet und dem Finale als Einleitung dienend über dasselbe einen erschreckenden Glanz breitet.

Friedrich, bewegt von Leidenschaften, die seiner eigentlichen Natur fremd sind, giebt sich ungestümen Hoffnungen hin. Doch Ortrud verspottet sie und fordert ihn auf von ihr zu lernen, die Freuden wollüstiger Rache mit Ruhe zu genießen. Doch wie soll man dem Leser diese Art von Taumel schildern, welche eine widernatürliche Verbindung des Substantivs „Blutgier" mit dem Adjektiv „liebewarm" hervorbringen muß, wenn beide mit dem ihrem Wesen entsprechenden Accent ausgesprochen werden. Dieser schroffe Gegensatz giebt dem Hasse den Anstrich einer so herben, so dissonirenden und so schneidenden Freude, daß man durch diese Töne eben so heftig aufgeregt wird, wie durch die lästerndste aller Blasphemien. Alles, was der Mensch als heilig glaubt, scheinen sie zu verhöhnen und sich zu weiden am Unglück und Verderben.

Ortrud führt Friedrich mit einer abstoßenden und grell gegen die soeben mit ihrem Gatten gewechselten Verwünschungen abstechenden Hingebung und Zärtlichkeit zu den obersten Stufen des Portikus des Münsters, des heiligen Zeugen dieser Höllenscene, zieht ihn zu sich nieder, umschlingt ihn verlangend mit ihren Armen, heftet aber ihre Blicke fest auf die letzten noch in den Fenstern des Palastes schimmernden Lichter. So umfangen singen sie Worte der Rache, getragen, ernst und düster, deren Einklang, dem verletzenden Glanz der vorhergehenden Sätze folgend, die odiöse Wirkung bestätigt, welche bereits durch seine schauerlich liebevolle Geste hervorgerufen wurde, aus der Liebeslust das Band des Hasses webt und ihre Fackel an den Hoffnungen der Mitschuld entzündet.

Nach beendetem Feste will Elsa nochmals in der Einsamkeit die Überfülle ihres Glückes genießen, — auf den Balkon tretend, wo sie glaubt zu so später Stunde allein und unbeobachtet zu sein, trägt sie dieses und die Freude über ihre unerwartete Befreiung in

die Stille der Nacht, die mit ihren Reizen wie ein Ornament sie umgiebt. In einem Tonstücke von unendlicher Zartheit vertraut sie dem Hauche der Abendwinde, die so oft ihre trostlosen Seufzer nach dem fernen Befreier getragen, ihre Seelenwonne in Strophen an, deren Poesie nicht weniger ergreifend ist, als es die so berühmten Verse der Tragödie Schillers sind, welche Maria Stuart — ebenfalls ein Opfer weiblichen Ehrgeizes und weiblicher Eifersucht — wenige Augenblicke vor der verhängnisvollen, über ihr Verderben entscheidenden Zusammenkunft den mit den Winden dahinfliehenden Wolken zuruft.

Ortrud, Elsa erblickend, fordert Friedrich auf sie zu verlassen, damit sie ihren perfiden Plan ausführen könne. Allein giebt sie sich Elsa zu erkennen und fleht sie um das Almosen ihres Mitleids an. Die edle Fürstin, ergriffen von dem Mißgeschick ihrer Verfolgerin, will nicht, daß ihr Glück durch irgend einen Fluch, selbst nicht durch das Mißgeschick ihrer Feinde getrübt werde, und ihrer erbitterten Nebenbuhlerin entgegenkommend bietet sie ihr ein Asyl in ihrem eigenen Palaste an. Während sie den Balkon verläßt, um zu Ortrud herunter zu steigen, ruft diese mit einem heiseren Siegesschrei, in einem blutberauschter Horden würdigen Delirium, wie eine Priesterin, die gewohnt ist ihr Opfermesser in das Herz menschlicher Schlachtopfer zu tauchen, ihre Götter um Hilfe an, die Götter, die von ihren früheren Anbetern — jetzt Christen — verleugnet wurden. Sie ruft Wodan an, den Donnerer — Freya, die Zauberin — sie beschwört sie, ihren Verrath den Christen zum Verderben zu beschützen. Und eine solche Leidenschaft, ein solcher Zorn, so viel Bitterkeit entströmt ihrer Seele, daß das ganze Pandämonium sich mit Lust eintauchen könnte in diesen Strom der Raserei.

Voll heuchlerischer Demuth vor Elsa, sobald diese erscheint, empfängt sie ihre Gaben und ihre Gastfreundschaft mit gleisnerischem Dank, hinzufügend:

„Wie kann ich solche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
stets bleib' ich nur die Bettlerin.

Nur eine Kraft ist mir gegeben,
sie raubte mir kein Machtgebot;
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Noth."

Dann flüstert sie ihr leise zu:

„Laß mich für dich zur Zukunft schaun."

Mit diesen Worten entschleiert die Orchestermusik die Absicht der haßvollen Zauberin, indem sie den Satz wieder andeutet, welcher in der letzten Scene das Gebotmotiv des Ritters durchkreuzt hat. Sie fährt fort:

„Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wunderlam,
der nie dich möge je verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Empört über diese Einflüsterung wendet sich Elsa stolz von ihr ab, aber nach einem Augenblick unschuldigen Nachdenkens kommt sie zurück zu Ortrud und sagt sanft:

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben giebt! —
Kehr' bei mir ein! laß mich dich lehren,
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es giebt ein Glück, das ohne Reu'!"

Ortrud hat die Schwelle der Thüre überschritten, welche die Barmherzigkeit und die Verzeihung ihrer Nichtswürdigkeit geöffnet hat. Die Ruhe der Nacht tritt ein, bis der Tag zu dämmern beginnt.

Jetzt hört man die Wachen sich von der Höhe der Thürme ihre Signale geben, und der Ton ihrer Hörner wird von den entferntesten Posten wiederholt, was einen glücklichen Effekt des Echo hervorbringt. Dieser kurze rhythmische Satz wird im Orchester durch Hörner und Fagotte ausgeführt, an welche sich bald nachher die übrigen Blasinstrumente in einem lang gehaltenen Grundtone des D-Akkords anschließen, beinahe dreißig Takte, während welcher das Crescendo immer lebendiger werdend dem Glanze des nahenden Morgens entspricht.

Inzwischen öffnen sich die Thore der Stadt. Bürger und Krieger kommen, gehen hin und her und begegnen sich in immer größer werdender Zahl auf dem Hofplatz. Pagen und Diener gehen im Palaste aus und ein. Die Bewegung wird immer lebendiger.

Während alles in voller Regsamkeit ist, erscheint der Herold des Königs. Mit dem in C stehenden Trompetensatz — dem Königsmotiv — vereinigt sich pomphaft der Satz des Morgensignals, welcher vordem nach demselben Intervalle modulirt hatte. Der Herold im bizarren mittelalterlichen Kostüme seines Amtes verkündet dem Volke die Verbannung des Grafen von Telramund, die Vermählung Elsa's, sowie „daß der Ritter, den Elsa eheliche, sich nicht Herzog, aber Beschützer von Brabant nennen wolle und er sich an die Spitze der brabantischen Edlen stellen werde, um sie zum königlichen Heere, zum Kampfe gegen die Ungarn zu führen." Der Chor antwortet mit lautem Rufe, der aus einem Bruchstück der kriegerischen Lohengrin zugeeigneten Melodie gebildet ist:

„Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir unterthan
dem Schützer von Brabant."

Friedrich geht in diesem Augenblick über den Platz. Einige seiner treugebliebenen Freunde entziehen ihn den Blicken des Volkes und bringen ihn in das Münster. Bald darauf erscheinen Pagen und Knechte, um in der Menge Platz für den Brautzug zu machen, der eben im Begriffe ist nach der Kirche zu ziehen, wo Elsa mit Lohengrin verbunden werden soll.

Das ganze Intermezzo — von dem Augenblicke an, wo Ortrud in Elsa's Palast getreten ist, bis zum Erscheinen des Brautzuges — hat nur die Bestimmung, dem Zuhörer einen Ruhepunkt zu gewähren. Es verlangt eine außerordentlich schöne Inscenirung, welche unser Theater in Weimar nicht ganz verwirklichen konnte. Das Auge muß fortwährend beschäftigt sein, so daß dieses malerische Schauspiel einen Gegensatz zu den dichterischen Aufregungen bildet, in welchen der Tonschöpfer fortwährend unsere Spannung erhalten hatte. Auf Bühnen, wo die Zahl der Statisten nicht hinreichend und ihr

Kostüme nicht verschiedenartig ist, wo die einzelnen Gruppen nicht groß genug sind, um die Illusion der Wirklichkeit hervorbringen zu können, kann — wie sich nicht verhehlen läßt — diese Morgenscene leicht ermüdend wirken, namentlich da das Publikum, dessen Aufmerksamkeit exclusiv durch die Musik in Anspruch genommen wurde, schon abgespannt ist noch ehe die Prinzessin mit ihrem edlen und reichen Gefolge von hohen und mächtigen Damen mit ihren reich besetzten Gewändern, ihren gestickten Wappenschildern auf den Mänteln, mit den Baronen-, Grafen- und Herzogskronen, welche ihre Schleier auf dem Haupte halten, sich in Bewegung setzt.

Elsa erscheint auf demselben Balkon, von dem sie in der Nacht herabgestiegen war, und zieht über die Galerien des Palastes, bis sie auf dem Platze ankommt. Hinter ihr wallt ein langer Zug nach dem Takte einer sanften und ernsten Musik, die bewundernswerth der heiligen Ceremonie angepaßt ist, welche begangen werden soll. Die Weihe, welche sie athmet, die schöne und fromme Rührung, die sie erweckt, werden um so tiefer empfunden, als dieser milde und ernst bewegte Charakter durch den Gegensatz der kurz vorhergehenden lebhaften und klaren Rhythmen nur noch mehr hervorgehoben wird. Die Prinzessin, noch schöner im Schmuck der Krone und des mit Lahn und Silber durchwirkten Mantels, schreitet bewegt und zitternd einher.

Das Orchester enthüllt uns alles, was in diesem Augenblick an frommen und zärtlichen Erregungen der Jungfrau Herz durchwogt, doch läßt es dabei unentschieden, ob die einen oder die anderen den größeren Platz beanspruchen. Die heilige und zugleich mit Leidenschaft erfüllte Jungfrau hält den Blick gesenkt; aber aus den Akkorden erräth man die Gedanken, die ihre Seele beschäftigen. Ihr majestätisches Crescendo, fortwährend in der Doppelfärbung einer mystischen Inbrunst gehalten, läßt uns fühlen, wie strahlend und keusch die Blicke sind, welche ihre Augenlider verschleiern. In der That: man kann gegenüber den schönen Wirkungen, welche durch die Vertheilung der Gefühle an Musik und Wort — Orchester und Gesang — hervorgebracht sind, indem die Instrumente uns enthüllen, was auszusprechen dem gesungenen Wort versagt bleibt, und umgekehrt das Wort — der Gesang — wieder da eintritt, wo die

Instrumente allein nicht ausreichend sind, um dem glühenden Gepräge der Poesie die Bestimmtheit zu geben, die seltenen Hilfsmittel nicht genug bewundern, welche dem Musiker-Dichter zu Gebote stehen.

Unter den in Elsa's Gefolge sich befindenden Edelfrauen ist die allein außerhalb des Zuges schreitende Ortrud am stattlichsten geschmückt. Ihre Züge aber zeigen den mit Gewalt unterdrückten wilden Aufruhr ihres Innern. In dem Moment, als die Braut sich den Stufen der Kirche nähert, stürzt Ortrud sich ihr entgegen und zwingt sie zurückzutreten, indem sie ihr mit beleidigendem Lachen entgegenruft:

Ortrud.

„Zurück, Elsa! nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen soll!
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,
vor mir dich beugen sollst du demuthvoll!"

Die Edelknaben und Männer.

„Was will das Weib?"

Elsa.

(sehr erschreckt)

„Um Gott! was muß ich sehn?
welch' jähe Wechsel ist mit dir geschehn?"

Ortrud.

„Weil eine Stund' ich meines Werths vergessen,
glaubst du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen:
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n."

Elsa.

„Weh! ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?
Wie willst du nun in Hochmuth vor mir schreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?"

Ortrud.

„Wenn falsch' Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war sein tapfres Schwert.
Der deine, sag', wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen?"

Männer und Frauen.

(in großer Bewegung)

„Was sagt sie? Ha! was thut sie kund? —
Sie lästert! wehret ihrem Mund!"

Ortrud.

„Kannst du ihn nennen? kannst du uns es sagen,
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?
woher die Fluthen ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! wohl brächte ihm es schlimme Noth:
der kluge Held die Frage drob verbot!"

Männer und Frauen.

„Ha, spricht sie wahr? welch' schwere Klagen! —
Sie schmähet ihn! darf sie es wagen?"

Elsa.

(von großer Betrübniß sich ermannend)

„Du Lästerin! ruchlose Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau! —
So rein und edel ist sein Wesen,
so tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheils soll genesen,
wer seiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen
mein theurer Held den Gatten dein?
Nun sollt nach Recht ihr alle sagen:
wer kann da nur der Reine sein?"

Männer und Frauen.

„Nur er! nur er! dein Held allein!"

Ortrud.

„Ha! diese Reine deines Helden —
wie wäre sie so bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Wesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle wir mit Recht,
du müßest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht!"

Die Frauen.

(Elsa unterstützend)

„Heißt ihr vor der Verruchten Haß!"

Männer.

(nach dem Hintergrund)

„Macht Platz! macht Platz! der König naht!"

In diesem Augenblick unterbrechen die Trompeten, welche das Erscheinen des Königs verkünden, die Schmähungen Ortrud's. Dieser

nähert sich mit Lohengrin, umgeben von Herren und Rittern, um sich nach dem Münster zu begeben. Als er vor der hoch errötheten und verwirrten Elsa ihre unversöhnliche Gegnerin gewahrt, tritt Lohengrin rasch zu der Jungfrau und fragt sie um die Ursache ihrer Verwirrung. Sich hierauf gegen Ortrud wendend, um die verruchte Heidin auf immer aus der Gegenwart seiner Braut zu bannen, scheint er dieser zu zeigen, daß seine Gabe der Vorhersehung ihre boshaften Anschläge durchschaut habe. Denn während er ihr mit dem Wort entgegentritt:

„Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg!" —,

ertönt gleichzeitig der Satz, welcher ihr gräßliches Duo mit Friedrich begleitet hatte. Lohengrin faßt die Hand Elsa's und schreitet mit ihr auf den Tempel zu, in dem sie auf ewig vereint werden sollen.

Da werden plötzlich die Thore des Portals stürmisch aufgerissen. Friedrich stürzt die Stufen herab und klagt seinen Sieger an, daß er nur durch Zauberei gesiegt habe. Sich an das Volk wendend ruft er ihm zu Lohengrin den Eintritt in den Tempel des Herrn zu verweigern:

„Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
Durch eines Zaub'rers List seid ihr belogen!"

Die vier Takte, welche den Canon des Zweikampfes bildeten, kehren mit diesen Worten wieder. Friedrich verlangt, daß sein Gegner entdecke, „wer er sei, woher ihn der fremde Schwan gebracht."

Lohengrin erwidert, „daß er, der Geächtete, kein Recht habe Antwort zu fordern, daß Elsa allein ihn zwingen könne dieses Geheimnis zu entdecken." Er wendet sich zu ihr und, sie ganz verwirrt sehend, sucht er sie zu beruhigen; doch gleich einer ernsten Mahnung ertönt das Gebotmotiv. Diesem Satze schließt sich das Ortrudmotiv in einem Ensemble an, in welchem die Bestürzung und Bangigkeit, welche alle Personen ergriffen hat, schmerzlich pulsirt, aber im wesentlichen von den sündhaften Hoffnungen des unversöhnlichen, verbrecherischen und hochmüthigen Paares durchdrungen

ist. Beide scheinen Mann gegen Mann auf das äußerste kämpfen zu wollen. Der letzte Satz gewinnt die Oberhand, als Friedrich sich unbemerkt Elsa nähert und ihr in das Ohr flüstert:

„Vertraue mir! laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft."

Elsa.
(erschrocken, doch leise)
„Hinweg von mir!"

Friedrich.
„Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir:
was er dir bebt, sollst frei du vor dir sehn, —
die Treu' soll nie er dir von hinnen gehn."

Elsa.
„Ha, nimmermehr!"

Friedrich.
„Ich bin dir nah' zur Nacht —
ruft du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht."

Das unheilvolle giftschwangere Motiv, aus einer langen sechszehntaktig gebildeten Periode bestehend, hat hier den höchsten Paroxysmus dumpfer in sich selbst erschauernder Heftigkeit erreicht und verschwindet erst jetzt. Als Lohengrin den Grafen bei Elsa gewahrt, stößt er ihn mit Heftigkeit fort und diese fällt ihm zu Füßen, um seine Verzeihung zu erflehen. Er hebt sie auf und fragt sie ernst:

„Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willst du die Frage an mich thun?"

Zu nahe ihrem Glücke, um dasselbe auf das Spiel setzen zu können, erwidert Elsa:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergehn!
Hoch über alles Zweifels Macht
soll meine Liebe stehn!"

„Heil dir!" ruft Lohengrin, der sie der verhängnisvollen Schlinge entgangen sieht, freudebebend und wie von schwerem Druck befreit ihr zu. Sie schreiten zur Kirche. Friedrich und Ortrud werden aus

ihrem Wege entfernt; aber diese hebt noch mit einer spöttisch triumphirenden Geste die rechte Hand gegen Elsa und man sieht die Jungfrau, deren schwaches Herz die Tücke des Argwohns schon durchdrungen hat, dem Umsinken nahe. Durch eine minutiös sorgfältig durchdachte und ebenso verständige Anwendung seines Systems läßt Wagner die drohende Bewegung Ortrud's im Orchester mit dem mysteriösen Satze übereinstimmen, der jetzt wie eine unheilvolle Drohung am Ende des Aktes grollt, bis die Fanfaren des Brautmarsches ihn allmählich siegend übertönen.

Das den dritten Akt einleitende Instrumental-Stück besteht aus mehr als hundert Takten in lebendigem Tempo. Es athmet Feststimmung und edlen Dank; zugleich malt es die Scenen der Freude und der Beruhigung, welche dem Ritus der christlichen Trauung folgen. Hörend glaubt man die Paladine und ihre Kämpfe zu erblicken, man glaubt die Signale der Turniere und die glänzende Waffenproben verkündenden Zinken zu vernehmen, welche die Feste und Hochzeiten so hoher und mächtiger Herren verherrlichten.

Wir sehen dann das Brautgemach der Vermählten. Das Geleit der Frauen und das der Männer, mit dem Könige an ihrer Spitze, führen die Gatten durch entgegengesetzte Thüren in dasselbe. Ihre Gesänge durchziehen die Atmosphäre wie eine aus Weihrauch, Narden und Myrrhen bestehende Wolke, von welcher sich ein Duo ablöst, welches in Fluthen von Melodien das anbetende Entzücken der Liebe, ihre reinste Wonnetrunkenheit, ihre unaussprechliche Zärtlichkeit, ihr heiligstes Erschauern zart und duftig wie Aolsharfentöne ergießt. Die Hoheit, die Reinheit, die feinen Gefühlsnüancen, die sich in dieser Scene entfalten, können weder durch die Poesie noch durch den Gesang vollendeter und idealer ausgedrückt werden.

Lohengrin.

— „zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n,
nun sollen wir der Welt entrennen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elsa, mein Weib! Du süße reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!"

Elsa.

„Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
besitz' ich aller Himmel Seligkeit,
fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!"

Lohengrin segnet das Geschick, welches ihn zu ihrem Kämpen bestimmte, weil in ihr allein er sein Glück finden konnte. „Ich sah dich schon im Traum vor deiner Ankunft" erwidert sie in derselben Melodie, die bereits im ersten Akte erklang, als sie den Traum, in welchem er ihr erschien, erzählte, und fährt dann fort:

„Als ich nun wachend dich sah vor mir stehn,
erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt;
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Ist dieß nur Liebe? — Wie soll ich es nennen,
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
wie, ach! dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!"

In dieser Anspielung bohrt schon die weibliche Neugierde an dem die junge Vermählte beunruhigenden Mysterium und verleitet das naive Kind zu einer ungewöhnlichen Gewandtheit. Sie fährt fort:

„Wie süß mein Name deinem Mund' entgleitet!
Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,
sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht."

Lohengrin.

„Mein süßes Weib!"

Elsa.

„— einsam, wenn niemand wacht,
nie sei der Welt es zu Gehör gebracht!"

Lohengrin.

(sie traulich umfassend und aus dem Zimmer drängend)

„Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so bald berauschen sie den Sinn!
Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte —
fragtest geh' ihrem Zauber ich mich hin.

So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerst, o Süße, dich ersah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden:
dich sah mein Aug' — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte bald den Sinn berücken,
nah'n sie mir gleich aus räthselvoller Nacht:
so mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht."

Die letzte Scene ist zweifellos eine der schönsten Inspirationen, die Wagner je gehabt hat und noch haben kann. Schon durch sie allein begründet er sich ein unbestreitbares Recht auf bleibenden Ruhm und auf den Platz, welch'n die Zukunft ihm unter den großen Tonschöpfern vorbehält.

Elsa führt mit diesem liebenden Ehrgeize der Hingebung, welcher der Heroismus des Weibes ist, fort:

„Ach! könnt' ich deiner werth erscheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich traust vor schwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Noth,
daß muthvoll ich ein Mühen trage,
kannt' ich ein Sorgen, das dir droht!"

Man sieht sie so nach und nach dem Punkte sich nähern, den ihre begierige Angst erstrebt. Lohengrin versucht ihre innere Aufregung mit nachsichtiger Zärtlichkeit zu beschwichtigen, aber mit jedem Worte nähert sie sich mehr und mehr dem Abgrunde. . . .

Elsa.

„O mach' mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwerth nicht vergeh'!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!"

Ernst entgegnet ihr Lohengrin:

„Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,
doch über alle Frau'n dünkst du mich werth!"

Nach diesen ernsten Worten sucht der strenge Gatte sie mit den süßesten Liebkosungen des hingebendsten Geliebten zu beschwichtigen:

„An meine Brust, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah,
daß mich dein Auge sanft bescheine,
in dem ich all' mein Glück erseh!
O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Athem saug' ein!
laß fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler, als das meine dieß'."

Diese Worte sind von dem Gebotmotiv Lohengrin's begleitet. Dieser fährt fort:

Drum wolle stets den Zweifel meiden,
dein Lieben sei mein Stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her."

Elsa stößt einen Schrei des Entsetzens aus. Das düstere Motiv Ortrud's, welches andeutend schon bei den Worten des Ritters: „Drum wolle stets den Zweifel meiden" auftauchte, kehrt mit noch leidenschaftlicherem Ausdrucke als im zweiten Akte, als Friedrich und Ortrud ihre Rache berathschlagten, wieder. Denn das Fürchten der Liebe birgt größere Qualen, größere Angst und mehr Schmerzen in sich als alle Raserei des Neides. Der Argwohn, den Ortrud gesäet, keimt und gährt. Verzweiflung faßt das schwache Weib. Trostlos spricht sie:

„Du kamst zu mir aus Wonnen
und lohnest dich zurück!
Wie soll ich Ärmste glauben,
dir genüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!"

Vergebens, daß ihr Geliebter sie zu überzeugen sucht, daß die Anziehungskraft ihrer Liebe ihn so lange bei ihr halten werde, als Zweifel sie nicht beflecke; fiebrische Gluth verzehrt sie, Wahnsinn

bemächtigt sich ihrer. Lohengrin will ihn bezwingen, Zärtlichkeit mit dem Verweis einend; doch gelingt es ihm nicht. Sie wähnt ein Geräusch zu vernehmen .... sie glaubt den Schwan zu sehen, der gekommen, um ihn ihren Armen zu entführen und, wie von Sinnen, bricht sie in einem Anfall düsterer Verblendung ihren Schwur.

„Elsa, was willst du wagen?"

ruft ihr der Ritter zu, während das Motiv seines Gebotes in Flammenzügen dahinrauscht. Aber sie vernimmt nicht mehr die Worte ihres Heißgeliebten, sie trotzt ihm und ruft ihm zu:

„Den Namen sag' mir an!"

— — —

„Woher die Fahrt?"

— — —

„Wie deine Art?"

In diesem Augenblick schleicht sich Friedrich durch eine versteckte Thüre mit gezogenem Schwerte, begleitet von vieren seiner Ritter in das Gemach. Elsa, wie plötzlich erwachend, sagt sich mit einer Geste des Entsetzens gegen den Verräther, der auf ihre weibliche Ungeduld, auf ihre liebevollen Besorgnisse und unüberwindliche Neugierde gebaut hatte, von der Sünde los, und ihrem Gemahl, welcher die Meuchelmörder nicht eintreten sah, hastig das an das Ruhebett gelehnte Schwert reichend wirft sie sich, ihn zu schützen, vor ihm hin.

Nach kurzem Kampfe streckt Lohengrin seinen Gegner todt zu seinen Füßen nieder. Es folgt ein langes Stillschweigen; dann zieht sich das verhängnisvolle die menschliche Bosheit andeutende Motiv wie ein ersterbendes Stöhnen durch das Orchester und sowie Lohengrin den Genossen des Verraths zuruft: „Tragt den Erschlagenen vor des Königs Gericht!", wird der Satz des Zweikampfs wiederholt. Hierauf läßt er das Gefolge Elsa's, die ohnmächtig zusammengebrochen ist, eintreten und befiehlt ihm, auch sie vor den König zu geleiten, damit sie erfahre, wer ihr Gatte sei. Die Melodie seines Gebotes beschließt geheimnisvoll diese Scene.

Ohne daß wir glauben möchten, daß sich der Autor, als er diese mit einem ganz besonderen, sich immer mehr steigernden und ergreifenden Interesse behandelte Episode seines Dramas schuf, durch die

Analogie seines Vorwurfs mit den Sagen, welche unter so verschiedenartigen Mythen die Neugier des Weibes als Ursache unzähligen Unglücks bezeichnen, habe bestimmen lassen, ruft er sie doch unwillkürlich in unser Gedächtnis zurück.

Wie viele Fiktionen haben nicht bald wie eine unbestimmte Erinnerung, bald wie eine weise Mahnung, die mehr oder minder umständliche, aber stets anziehende Erzählung der verhängnisvollen von der angeborenen Schwäche der Frauen herbeigeführten Katastrophen gesammelt und aufbewahrt? Unter wie vielen Formen hat nicht die Epopöe und die Geschichte dieselben bedauernswerthen Folgen der unbändigen und unseligen Ungeduld der Frauen uns geschildert? Und doch — so oft eine solche Tragödie, wenn uns auch noch so unbekannt, dargestellt wird, erregt sie von neuem unsere ganze Theilnahme. Ebenso haben ihre Bedeutung und ihre Wahrheit nichts von ihrem Einflusse auf jedes Herz eingebüßt. Wer leiht der Dalila nicht Züge, die ihm vielleicht theuer waren? Wer hat nicht in der neugierigen Pandora oder in der unvorsichtigen Kriemhilde verwandte und noch vorhandene Typen von Frauen erkannt, welche das dem Geheimnis schuldige Schweigen nicht zu bewahren verstehen und jenes weder achten noch verschweigen? Wie lachend oder auch wie düster die Phantasie der Völker sein mag, welche ihnen im Süden mehr Anmuth, im Norden mehr Größe verleiht, so bedarf es nur der Verkettung fast immer ähnlicher von der frevelnden Schönheit hervorgerufener Situationen, um in uns stets dieselbe Spannung und Sympathie zu erwecken.

Der Autor, welcher mit jugendfrischem Hauche noch einmal die so alte Sage belebte, folgte sicher nur dem Fluge seines poetischen Gefühls und kümmerte sich wenig darum, ob seine Auffassung sich seinen Vorgängern nähere oder sich von ihnen unterscheide; eben so wenig dachte er daran, diesen oder jenen Gedanken vorherrschen zu lassen, diesen oder jenen Schluß aus ihnen zu ziehen. Wagner ist wirklich zu sehr Dichter, um in seinen Dramen die Philosophie in Handlung umsetzen zu wollen. Er ist Dichter, das heißt: er gehorcht der Inspiration. Diese aber wird nie aufhören sich des Geistes, den sie besucht, zu bemächtigen, wie der Hauch Apollos sich der

Pythia bemächtigte, um durch ihren Mund das Orakel des Tempels zu verkünden. Diejenigen, welche niemals von dieser Übermittelung — eine slavische Sprache charakterisirt sie so tief, daß sie das Wort „Poet" in das Synonym „Prophet" verwandelt hat — ergriffen worden sind, mögen witzig Tendenz- und beweisführende Gedichte schaffen, doch würden sie besser thun, sich an die Polemik zu halten.

Der Dichter, welcher nur schreibt, wenn der Gott, den er anfleht, ihn begeistert, wird nie seinen brennenden Dreifuß zum Lehrstuhl umgestalten.

Überzeugen ist nicht seine Sendung.

Vor allem will er uns tief rühren. Er will seinen Hörern das glühende Gefühl einimpfen, das ihn verzehrt. Er will sie die Thränen weinen lassen, die er weint. Er will sie hinreißen durch das Entzücken, das ihn ergreift.

Wenn daher einer seiner Zuhörer, mächtig erfaßt durch des Dichters Visionen, es versucht über die Folgereihe der Eindrücke nachzudenken, die er von dem bald geheimnisvollen bald mehrdeutigen Orakel empfangen, durch welches die Kunst das Erhabene in ihren Meisterwerken offenbart — wenn er zu enträthseln sucht, worin sie sich gleichen, worin sie den schon vorhandenen Konceptionen sich nähern, worin sie sich von denselben unterscheiden, so muß er stets darauf bedacht sein nicht das Ergebnis seiner Forschungen den Intensionen des Dichters zuzuschreiben. Wahre Dichter haben nur die eine Intension: einen Strahl des heiligen Feuers zu rauben, um mit ihm ihre Schöpfungen zu beleben! — —

Elsa fesselt uns vielleicht mehr als jede andere Gestalt dieser Familie der schönen Indiskreten durch die naive Reinheit, durch die glühende Hingebung und Demuth ihrer Liebe. Sie ist, dem Himmel sei's gedankt! keine Klüglerin, keine Unabhängigkeitskämpferin, welche die Rechte des Weibes fordert und alles erkennen, alles beurtheilen wollend nothwendiger Weise dem schönen Vorrechte des offenbarenden Hellsehens, des instinktiven Ahnens entsagt — einem Vorrechte, das nur dann dem Herzen bewilligt sein kann, wenn es, anstatt von dem Verstand aufgeklärt zu werden,

diesen selbst aufklärt. Elsa sucht durchaus nicht in schönen Hexametern die Interessen ihrer Würde geltend zu machen. Sie liebt mit einer anbetungswürdigen Einfachheit und nur die Furcht, ihren Gatten zu verlieren treibt sie zur fieberhaften Aufregung, zum Ungehorsam, zum Meineid. Vor diesem Momente ihrer Verwirrung fühlte sie und verkündete sie die Identität der Liebe und des Glaubens. Jedes ihrer Worte athmete diese liebende Selbstverläugnung, welche die Seele in ein absolutes Vertrauen und ein freiwilliges Gehorchen versenkt, in dessen Schoß der Zweifel keinen Raum findet.

Die, welche lieben, — haben sie nicht auch ihre Cartesische Formel, auf welcher das ganze System ihres Gefühlslebens sich gründet? Das »cogito, ergo sum« — läßt es sich nicht übersetzen in: „Ich empfinde, also weiß ich"? Die ebenso analytische als divinatorische Intelligenz der Griechen, welche mit so vielen köstlichen Allegorien die buntbemalten Plättchen ihrer Mythologie balsamisch durchzogen haben, ermangelte keineswegs diese Kardinaltugend, diesen nie erlöschenden Charakter der Liebe zu erfassen, dieser Liebe, die sich losjagt von den Bedürfnissen der Intelligenz und schwungvoll ihre engen Grenzen überfliegt. Was uns selbst betrifft, so erblicken wir lieber einen höheren Sinn in der vom Alterthum um Amors Augen gelegten Binde, als die alltägliche Interpretation gewöhnlich von derselben giebt. Die Liebe hat wirklich das Zeugnis der Augen nicht nöthig, um die Schönheit und die Gegenwart des Gegenstandes zu erkennen, den sie liebt.

Elsa hatte sich durch diesen Glauben, der sich die Gewißheit des Herzens nennen läßt, zu ihrem mit übermenschlicher Natur begabten Geliebten erhoben und, wenn sie bis zum Ende geliebt bleibt, geschieht es, weil sie, sobald der Versucher erscheint, um ihre Neugierde zu befriedigen, mit vollster Reue zu jenem zurückkehrt. Angesichts desselben erkennt sie den Irrthum, der sie zur Verbündeten mit dem Zweifel des Hasses und mit der Bosheit machen will. . . Sie weist es zurück zu wissen. . . Unwissend will sie bleiben. . . Sie fühlt die Superiorität ihrer glaubenden Unwissenheit und zurückgekehrt zur natürlichen Klarheit ihres Wesens, zum Lichte und

zur Kraft ihrer demüthigen Unschuld will sie schnell wie der Blitz den zurückstoßen, welcher sie das Gute und das Böse erkennen lassen wollte.

Den Peripetien dieser pathetischen Scene folgt man mit um so größerer Spannung und Ergriffenheit, als das von Lohengrin verborgene Geheimnis so groß, so schön, so voll Liebe ist. Die Seele identificirt sich gleichsam mit den mannigfachen Schmerzen dieses Kampfes und in ihm ein verwandtes Bild zu erkennen wähnend, flüstert sie den Namen: Psyche!

Wenn der Glaube nicht die schönste Mitgift, der glänzendste Schmuck, das letzte Ziel aller Liebe ist: woher käme dann unsere Sympathie für dieses Weib, welches sich mit Entzücken einem Unbekannten hingiebt? Wenn man dem Gefühle das Recht abstreitet, „ahnend zu bestätigen, was die Vernunft nicht beweisen kann": würde es von ihr nicht eine Art Kleinmuth anstatt Glaube gewesen sein, was sie zu ihm hinführte? Weshalb sind wir so gerührt, wenn wir Elsa mit engelhafter Reinheit von Mitleid für Ortrud, „die nicht glauben kann", ergriffen sehen? Wodurch würde sich unsere Genugthuung erklären, wenn wir sie die Einflüsterungen Friedrich's von sich abweisen sehen und Lohengrin antworten hören: „Meine Liebe erhebt sich weit über jeden Verdacht"? Warum endlich finden wir sie erhaben, wenn sie plötzlich ihrem Mißtrauen und Zweifel entsagend darauf verzichtet, das Geheimnis, um dessen Enthüllung sie so eben noch gefleht, zu erfahren, wenn sie Lohengrin im Gegentheil schützen, vertheidigen will und denjenigen mit dem Schwerte zu bewaffnen eilt, den sie von keiner wahren Gefahr bedroht glaubte? Wäre in der Liebe der verlangte und demjenigen, der mehr weiß und mehr vermag, so gern bewilligte Glaube nicht ein Gesetz, sondern eine tyrannische Forderung: müßte dann nicht Elsa, um konsequent, heroisch, bewunderungswerth und bewundert zu sein, darauf bestehen zu wissen, den zu kennen, zu beurtheilen, der sie demüthigte und erniedrigte, indem er auf ihre vertrauende Liebe hoffte? — Die von der Poesie geleitete Fiktion hat demnach hier noch einmal mehr als den höchsten Ausbruch des leidenschaftlichen Gefühls, mehr als die Blüthe und die gleichzeitig in ihrem

Kelch verschlossene Frucht dargestellt, nämlich: den Glauben in der Liebe!

Indem Lohengrin das Brautgemach verläßt, fällt der Vorhang; die Scene verändert sich und zeigt dieselbe Ansicht, wie im ersten Akt. Die Männer, Barone, Grafen und Herzöge versammeln sich zu Roß, jeder das mit seinem Wappen und seinem Wahlspruch geschmückte Banner tragend, welches er an seinem Platze aufpflanzt und um das sich seine Mannen scharen. Eine rauschende kriegerische Musik wird auf der Bühne durch acht in vier verschiedenen Tonarten stehenden Trompeten — D, Es, E und F — ausgeführt, von denen jede einzeln in ihrem Tone auf einer das wilde Getümmel der Pferde nachahmenden Baßfigur eintritt. Letztere wird von allen Streichinstrumenten unisono ausgeführt. Sie fährt ohne Unterbrechung in Triolen mehr als hundert Takte fort bis die vier Trompeten des Königs einfallen, welche, so oft er erscheint, stets dieselbe Fanfare — das schon erwähnte Königsmotiv — blasen. Dieses Mal werden sie von den Trompeten der Scharen der Edlen, von einer nach der anderen, begrüßt, welche sich dann mit ihnen vereinigen, immer belebter werden bis zuletzt alle gleichzeitig ertönen. Ihre raschen, sich zusammendrängenden Rhythmen bringen eine Art Jauchzen und Hurrah hervor, an das sich ein verlängerter Trompetenwirbel anschließt. Das betäubende Schmettern und Wirbeln endet, sowie der König sich auf seinem unter einer alten Eiche aufgeschlagenen Throne niederläßt. Bald darauf bringt man auf einer Bahre die Leiche Friedrich's.

Elsa naht, gesenkten Hauptes, niedergebeugt, verwirrt, und das Volk, erstaunt, bricht während sie vorüberschreitet, in Bewunderung aus. Die Melodie des von Lohengrin an Elsa erlassenen Gebotes ertönt jetzt zum letzten Male: denn das Geheimnis, das sie in sich trägt, wird bald vor aller Augen enthüllt. Die Rufe bewundernden Beifalls, welche sich mit diesem musikalischen Satze verbinden, rufen in das Gedächtnis zurück, wie sehr Elsa's Tugend auf ihrem Vertrauen, auf ihrem demüthigen Gehorsam, ihrem treuen Schweigen beruhte! Der Chor singt:

„Seht, Elsa naht, die tugendreiche!
Wie ist ihr Antlitz trüb' und bleiche!"

und zum letzten Male vernimmt man auch die Melodie, welche während des zweiten Aktes so häufig wiedergekehrt war: die Melodie, welche unter den Verwünschungen Ortrud's grinste wie zähnefletschende Wuth. Das Werk der Sünde ist vollbracht — das Glück Elsa's ist vernichtet!

Die Trompeten bedecken diese düstere Färbung, das Lohengrinmotiv in dem Augenblicke intonirend, in welchem er erscheint und dem Könige, der mit seinem Gefolge glaubt er komme, um sich dem Heere gegen die Feinde des Reiches anzuschließen, verkündet, daß er nicht in dieser Absicht, sondern als Ankläger erscheine.

Lohengrin.

„Mein Herr und König, laß dir melden
Die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit sie führen darf ich nicht!"

Alle Männer.

(in großer Bestürzung)

„Hilf Gott! welch hartes Wort er spricht!"

Lohengrin.

„Als Streitgenoß bin ich nicht hergekommen,
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum ersten klage laut ich vor euch allen
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
Da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?"

(Er hat Friedrich's Leiche aufgedeckt; alle wenden sich mit Abscheu davon ab.)

Der König und alle Männer.

(die Hand nach der Leiche ausstreckend)

„Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!"

Lohengrin.

„Zum and'ren aber sollt ihr Klage hören,
denn aller Welt nun klag' ich laut:
daß zum Verrath an mir sich ließ bethören
die Frau, die Gott mir angetraut."

Alle Männer.

„Elsa! wie mochte das gescheh'n!
Wie konntest so du dich vergeh'n?"

Lohengrin.

„Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin.
Nun hat sie ihren theuren Schwur gebrochen,
treulosem Rath gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Herzens mildem Fragen
sei nun die Antwort länger nicht gespart;
des Feindes Drängen durft' ich sie verlagen:
nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimnis ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!"

Während das Orchester das Motiv der ersten Introduktion in seiner ganzen Pracht wiedergiebt, erzählt Lohengrin weltvergessen, in einer Art hinreißender Verzückung, in einer Weise, die eben so mild und doch durchdringend und berauschend ist, wie der nächtliche Duft eines in voller Blüthe prangenden Orangenhaines:

„In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drin ein Gefäß von wunderthätigem Segen
wird dort als höchstes Heiligthum bewacht.
Es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschar gebracht.
Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überird'scher Macht;
an dem ist jedes Bösen Trug verloren:
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt.
So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge fliehn;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen:
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn. —

Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lehne:
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
Mein Vater Parcival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Das volle Unisono des ganzen Orchesters läßt hier seine Melodie mit einer so gloriosen Kraft ertönen, daß wir uns die Fanfaren der himmlischen Heerschaaren, unter denen der heilige Georg und der Erzengel Michael als Führer kämpfen, nicht herrlicher vorstellen können. Er fährt fort:

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangsal wär.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Streiter zu entsenden sei,
da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten;
zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch: —
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
wieder zu uns der Klage Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch aus Meer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen sahr."

Diese lange Erzählung beschließt die Oper „Lohengrin", ebenso wie die Erzählung Tannhäuser's das Werk, das seinen Namen trägt, beendigt. Aber diese ist düster wie die Verzweiflung, aufgeregt wie der Irrthum, traurig wie die Sünde, nagend wie die Reue, marternd wie die Folter des Gewissens. Alle Qualen unseres eigenen Herzens finden in ihr einen Ton: getäuschte Hoffnungen, unaussprechliches Elend, grausame Ironie, vergällte Lust! In der Erzählung Lohengrin's dagegen bricht in dem Maße, wie er in der Erzählung fortfährt, die Morgenröthe eines hellen unauslöschlichen Tages hindurch. Eine feierliche Ruhe ergreift die Seele, als ver-

breite sich strahlend immer lebendiger und alles umfassend eine überirdische, mystische Helle. Jeder Ton klingt wie ein Seufzer des Glücks, dem Ort entsteigend, wo weder das Böse noch der Schmerz, wo weder der Tod noch die Verderbnis Zutritt haben — dem Ort, wo die Heiligkeit berufen ist die ganze Fülle der unnennbaren himmlischen Wonnen zu genießen, wo die Seele der Erwählten schwelgt in der übermenschlichen Seligkeit, welche der Anblick Gottes gewährt.

Tannhäuser's letzte Erzählung wird von Takt zu Takt düsterer, zerrissener, beklommener. Die Individualität des vom Anathema vernichteten Unglücklichen verliert sich allmählich in seiner eigenen vagen und doch grenzenlosen Verwünschung in ein so abscheulich gotteslästerliches Gelübde, wie in eine dunkle Höhle, in welche tausende von ähnlichen Jammertönen ihn locken und rufen mit allen Künsten lasciver Verführung. In Lohengrin's letzter Erzählung entfaltet sich seine Persönlichkeit dagegen immer mehr, gleich Umrissen eines verklärten Körpers auf goldenem Grunde. Ein Charakter voll Tapferkeit und Stärke, voll heiligen und reinen Stolzes, voll Macht und voll eines die menschlichen Fähigkeiten überragenden Geistes, enthüllt er unserer entzückten Betrachtung die Natur eines engelgleichen Helden, eines göttlichen Boten, eines Unsterblichen, der gefeit vor jeder Wunde und Schwäche, doch nicht frei ist von der höchsten Qual: der unendlichen Traurigkeit und dem unversiegbaren Kummer der Liebe.

Diese Qual, diese Trauer, dieser Kummer spricht sich in ergreifendster Rührung aus, wenn Lohengrin Elsa zum letzten Mal an sein von ihr verkanntes Herz drückt und spricht:

„O Elsa! nur ein Jahr an deiner Seite
Hätt' ich als Zeuge deines Glücks erlebt!
Dann kehrte, selig in des Gral's Geleite,
dein Bruder wieder, den du jetzt gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring selbst du ihm geben!
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht:
Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Noth befreit!"

In den Accenten dieser entsagenden, aber unüberwindlichen Grames vollen und darum untröstlichen Ergießung, dieser völligen Hingabe an den nagendsten Schmerz liegt ein Dulden, das man selbst mit Freude genießen möchte. Wagner scheint auch für dasselbe gleichsam eingenommen zu sein; denn er wiederholt dieses letzte Memento zwei Mal — eine seltene Ausnahme in seinem Systeme musikalischer Deklamation.

Das Volk, stumm, voll Bestürzung, sieht plötzlich den Schwan auf dem See, wieder denselben Nachen mit sich führend. Das Motiv der Introduktion, welches wieder ungekürzt erklingt, wird zum zweiten Male durch das Lohengrin individualisirende Motiv unterbrochen, jetzt aber in eine weiche Tonart transponirt, in Betrübnis gehüllt, Trauer ausdrückend.

Elsa stürzt zu den Füßen ihres Gatten, welcher ihr mit der ganzen Betrübnis der Liebe vorwirft, ihr beiderseitiges Glück zerstört und mit seinem Herzen gespielt zu haben. Der König, die Edlen, das Volk wollen ihn zurückhalten, allein er entgegnet:

„Schon sendet nach dem Säumigen der Gral."

Als Elsa den Schwan erblickt, stößt sie einen Schrei der höchsten Angst aus. Lohengrin schreitet dem Ufer zu und spricht mit einem Schmerze ohne gleichen zu dem geheimnisvollen Schwan, daß er gehofft ihn erst in Jahresfrist und in anderer Gestalt wiederzusehen. Es modulirt während dessen die Melodie der ersten Introduktion mit einer Begleitung der Violinen im Tremolo, welches man für das Säuseln des stillbewegten Hauches der Luft halten möchte. Noch einmal wendet er sich zu Elsa, um zum letzten Mal mit herzzerreißender Anstrengung sie, seine süße Frau, zu umarmen.

Als er sie verläßt, sinkt Elsa ohnmächtig nieder. Unerwartet erscheint plötzlich Ortrud neben ihr. Wie halb erstickt vor teuflischer Lust, mit pfeifendem Röcheln, einem durchdringenden Kreischen zeigt sie ihr den Schwan und, um sie ganz der Verzweiflung preiszugeben, bereitet sie sich selbst den unfehlbaren Untergang, indem sie ihr zuruft:

Ortrud.

„Fahr' heim! fahr' heim, du stolzer Helde
daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!"

Alle.

„Ha!"

Ortrud.

(zu Elsa)

„Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit."

Alle.

„Abscheulich Weib! ha, welch Verbrechen
hast du in frechem Hohn bekannt!"

Ortrud.

„Erfahrt, wie sich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!"

Bei diesem Schrei des wildesten Jubels läßt sich Lohengrin, der schon am Ufer des Stromes steht, zu einem stillen Gebete auf die Kniee nieder, zugleich nimmt das Orchester das hoheitsvoll und feierlich klingende Motiv des heiligen Grals wieder auf. Der Schwan verschwindet in den Gewässern und eine Taube schwebt hernieder und ergreift die Kette des Nachens. Aus den Fluthen erhebt sich Gottfried von Brabant. Alle begrüßen den jungen Prinzen. Die Melodie Lohengrin's fällt wieder c', und entfaltet sich ganz bis zum Ende der Scene, bis er die Barke bestiegen, die dann, gezogen von der Taube, sich langsam entfernt.

Elsa windet sich aus den Armen ihres Bruders Gottfried und seitwärts springend, um nach ihrem Gatten zu schauen, sieht sie ihn schon auf den Fluthen dahin ziehen. Dieselbe Melodie tritt nun in weicher Moll-Tonart ein. Man glaubt den Geliebten zu hören, welcher ihrem Schmerz mit gleichem Ausdruck des Schmerzes antwortet. Sie stößt einen Schrei aus, sinkt hin und stirbt.

III.

Mit dieser Darlegung glauben wir keineswegs das so große und so ergreifende Interesse dieses Dramas erschöpfend wiedergegeben zu haben! . . . verständlich gemacht zu haben, wie Wagner durch die Pinselstriche dieses Gemäldes seine Umrisse entschieden und doch zart zu zeichnen, sein Kolorit reich und doch weich zu geben verstand! . . . welch' tiefgehende Kenntnis der Dichter und Musiker gegenüber den künstlerischen Mitteln hier bekundet hat! Der Charakter der Personen ist bei dem einen, wie bei dem anderen über alles bewunderungswürdig durchgeführt. Wagner hat es verstanden mit einer Feinheit des Gefühles, die man nicht müde wird in allen seinen Intentionen zu verfolgen, das göttliche, den Sieg seines Ritters sichernde Element mit dem Charakter der Tapferkeit, mit dem persönlichen Heldenmuthe zu verschmelzen, der ihn in unseren Augen erhebt und zu einem Gegenstande der Bewunderung und Sympathie macht, während er andernfalls so leicht zu einem kalten Sendboten hätte werden können.

Lohengrin tritt uns vom ersten Moment an bestimmt, ernst, gebieterisch und sanft wie ein Heiliger der Legende entgegen. Sein Willfahren gegenüber der Geliebten ist duldsam, aber unerbittlich. Seine Liebe entschädigt hiefür und spiegelt das voll entfaltete Prisma jener nie welkenden, den Auserwählten zuertheilten Glückseligkeit wider. Diese Glückseligkeit schien ein undankbares, schales Thema zu sein: so wenig war es bis jetzt gelungen, ihm ein wahres Interesse abzugewinnen. Hier aber hat dieser einfache, entzückte, einfarbige und unendliche Gedanke zu einem der pathetischsten Kunstwerke begeistert. Denn es wird sich schwerlich ein Einwand dagegen erheben lassen, daß der dichterisch schönste Theil der Partitur gerade in dieser Inspiration liegt, welche vom Orchester zunächst in einer exquisiten Instrumentation entwickelt wird und wiederkehrt, so oft das wunderhafte Einwirken des heiligen

Grals die Handlung umschwebt und in uns die Ahnung jenes Eden hervorruft, wo Ströme himmlischer Liebe, göttlichen Glückes, strahlender Seligkeit und heilbringender Aspirationen fließen.

Elsa, eine glühende und schwache Seele, träumt, betet, liebt, und findet träumend, betend, liebend erhabene Accente und Akkorde. Ihr Gesang ist wie der sich im Takte bewegende Hauch magnetischen Athems. Sich im Unendlichen verlierend, ähnlich wie am weiten Horizont blaue Wolken mit einem blauen Himmel zusammenfließen, berührt er ein unfaßbares Ideal. Ihre Begegnung mit Ortrud nach deren drängenden Apostrophen, mit dieser Frau einer barbarischen Energie, von jeder Person des Tramas ein „schrecklich Weib" genannt, darf als eine musikalische Übersetzung des Bildes von der heiligen Margaretha gelten: die Heilige mit den krystallreinen, feuchten Augen voll milder Heiterkeit, umgeben von häßlichen Reptilien, welche zischend die Füße der ihrem tödtlichen Gebiß geweihten Märtyrer-Jungfrau umringeln.

Ortrud ist eine von den unsere Bühnen mit Ruchlosigkeiten versehenden Alltagstypen des gewöhnlichen Neides und der vulgären Bosheit so verschiedene Schöpfung, daß sie bestimmt scheint eines Tages ebenso neben einer Lady Macbeth, einer Margaretha von Anjou ihren Platz zu erhalten, wie Elsa neben Milton's Eva oder der antiken Psyche.

Friedrich's Rolle ist, obwohl es so scheinen mag, keineswegs eine untergeordnete. Bestrickt durch die Weissagungen, vertrauend auf die geheime Wissenschaft seiner Frau, ist er im Unglück voll Gewissensbisse; denn er hatte sich nicht entwürdigen wollen. Er beklagt seine verlorene Ehre; er glaubt an den Gott, den Ortrud schmäht. Und nur dadurch, daß sie ihm vorspiegelt die Kraft seines Gegners sei keine von Oben, bringt sie ihn so weit, daß er die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit rächen will, nach dem Ziel hochmüthiger Wünsche strebt und die ganze Heftigkeit seines Zornes in verzweifelten Anstrengungen zum Ausbruch kommen läßt.

Sollten die dramatischen Musiker vielleicht geneigt sein dem Libretto des „Tannhäuser" oder dem des „Fliegenden Holländer" als gleich poetisch in ihrer Anlage und in der Schönheit ihrer Verse,

dabei aber von einem mit ihrer Kunst leichter in Einklang zu setzenden Wesen den Vorzug vor dem des „Lohengrin" zu geben, so werden die dramatischen Dichter dagegen das letztere Gedicht über alle stellen müssen, die Wagner bis jetzt geschaffen hat. Sein literarisches Verdienst genügt, um den Verfasser unter die am meisten mit wahrhaft tragischem Sinn begabten Schriftsteller zu setzen. Neben den Versen voll tief ergreifenden Gefühles, den glücklichst gefundenen Exklamationen, neben einem Dialoge, in welchem die geheimen Triebfedern der Personen sich äußerst geschickt in den Wendungen der Gedanken verrathen, ist die Versifikation an und für sich nicht allein sonor und schön, der Stil erhaben und den Charakteren angemessen, sondern das Drama entlehnt noch außerdem eigenthümliche Reflexe des Mittelalters durch die Reproduktion altdeutscher Sprachwendungen und den Gebrauch vieler Worte, die, ohne vollständig vergessen zu sein, doch den Stempel des Alterthümlichen tragen.

Ebenso ist der Takt und der gute Geschmack besonders zu erwähnen, mit welchem diese Imitation sich auf nur leicht zu fassende Nüancirungen beschränkt, die selbst für solche, welche in die Geheimnisse des gelehrten Archaismus nicht eingeweiht sind, verständlich bleiben. Er ist nie so weit getrieben, daß das Verständnis des Gedichtes erschwert würde. Doch begnügt sich Wagner nicht damit, dem Ohre die alten Assonanzen zurückzurufen. Auch in der Art die Buchstaben zu ordnen setzt er diese Imitation fort und wie die alten Poeten, Wolfram von Eschenbach und andere, fängt er nicht jeden Vers mit großen Anfangsbuchstaben an. Es sind das unbedeutende Einzelnheiten; aber sie fallen auf, sowie man das Textbuch des „Lohengrin" in die Hand nimmt.

Die Übereinstimmung aller dieser Eindrücke führt uns so lebendig in die Zeit und ihre von Wagner neu belebten Glaubensansichten zurück, daß wir nicht überrascht sein würden, wenn der mit lebendiger und warmer Phantasie begabte Theil des Publikums das Opernhaus fast überzeugt von der Existenz des heiligen Grals, seines Tempels, seiner Ritter und seiner unendlichen Glückseligkeit verlassen würde.

Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Ein-

heit der Konception und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder irgend eine Passage giebt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigenthümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Sujet auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden. Es würde sogar schwer sein, selbst bedeutende Bruchstücke dieser Tondichtung, in welcher keine Mosaik, nichts eingeschaltet, nichts überflüssig enthalten ist, gerecht zu beurtheilen; denn alles verkettet sich in derselben und greift in einander wie die Maschen eines Netzes. Alles ist hier genau erwogen und folgerichtig bestimmt, jeder Harmonienfolge geht der mit ihr korrespondirende Gedanke voraus oder folgt ihr — eine durch ihre systematische Strenge wesentlich deutsche Prämeditation, die uns von diesem großen Werke sagen läßt, daß es zu den durchdachtesten aller Inspirationen gehört.

Übrigens ist es nicht schwer sich Rechenschaft darüber zu geben, warum jede aus dem Werke herausgenommene Episode an Reiz verlieren muß, wenn man sich das Princip in das Gedächtnis zurückruft, nach welchem Wagner durch Musik Charakterrollen und Ideen personificirt. Die Anwendung der fünf Hauptmotive — das heilige Gralmotiv der Instrumentaleinleitung der Oper; das Gottesurtheilmotiv, welches man bei Verkündigung des ersteren vernimmt; das Lohengrinmotiv, sein Erscheinen begleitend; das Verbotmotiv, das mit der Erklärung an Elsa eintritt; endlich das Ortrudmotiv, welches mit ihren unheilgesättigten Drohungen ertönt —, sowie die häufigen, aber stets motivirten Wiederholungen der Nebenmotive erlaubt natürlich nur dann dem dramatischen Gedanken vollständig zu folgen und die Aufregung, welche das Ergebnis dieser so neuen, so bestimmten und in allen ihren Vor- und Zurückbeziehungen so durchsichtigen Komplikation ist, ganz zu empfinden, wenn man dahin gelangt ist in alle entwickelte Nüancen dieses schönen Monumentes, sowie in alle in der allgemeinen Anlage seines Planes verborgenen Intentionen eindringen zu können.

Es giebt Menschen, die mit Hilfe einer einzigen Idee, einer

einzigen Erfindung, einer einzigen anscheinend nur kleinen Entdeckung ungeheure Veränderungen in der Sphäre, in welcher diese Entdeckungen liegen, hervorrufen. Wieder andere erweitern die Wissenschaft ihrer Vorgänger und vergrößern das Gebiet, auf welchem ihr Gedanke arbeitet durch eine bis dahin nicht angewandte Koordination von bereits vorhandenen Dingen, ohne ihnen gerade ein neues Faktum oder ein noch unbekanntes Element zugefügt zu haben.

Wagner ist ein Neuerer, wie diese letzteren. Sein System knüpft durch die Bedeutung, welche er der Beredtsamkeit der dramatischen Deklamation beilegt, an die Traditionen Gluck's, sowie durch die deklamirende Beredtsamkeit und die Sensibilität der Instrumentation an diejenige Weber's.

Wagner würde sicher die Dedicationsschrift der „Alceste" geschrieben haben, hätte es Gluck nicht schon gethan. Die großen hier niedergelegten dramatischen Ideen belegen das. Diese Dedication lautet in ihren Hauptsätzen:

„Als ich den Entschluß faßte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche, welche die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und die zu nachgiebige Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt, und womit sie aus dem prachtvollsten und schönsten der Schauspiele das langweiligste und lächerlichste gemacht hatten, zu vermeiden.

„Ich versuchte es, die Musik auf ihren wahren Beruf zurückzuführen, nämlich: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen zu kräftigen, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen kälter zu machen. Ich glaubte, die Musik müsse der Poesie geben, was einer richtigen und vernünftig komponirten Zeichnung die Lebendigkeit des Kolorits, die glückliche Übereinstimmung der Lichter und Schatten verleiht, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern. Ich habe mich daher wohl gehütet, einen Schauspieler im Flusse seines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell anhören oder ihn in der Mitte seiner Rede auf einem günstigen Vokale ruhen zu lassen, sei es, um in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu ent-

wickeln, sei es, um zu warten, daß das Orchester ihm die Zeit gebe, Athem zu holen, um eine Kadenz zu machen.

„Auch habe ich nicht geglaubt rasch über den zweiten Theil einer Arie hingehen zu müssen, wenn dieser zweite Theil der wichtigste war, um regelmäßig viermal die Worte der Arie zu wiederholen, noch die Arie endigen zu dürfen, wenn der Sinn nicht beendigt ist, um dem Sänger die Möglichkeit zu geben, zu zeigen, daß er nach seinem Gutdünken irgend eine Passage in mehreren Weisen variiren kann.

„Endlich habe ich alle die Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche sich schon seit so langer Zeit der gesunde Verstand und der gute Geschmack aussprachen.

„Ich habe mir vorgestellt, daß die Ouverture die Zuhörer über den Charakter der Handlung, die sich vor ihren Augen entwickeln soll, belehren und ihnen das Sujet derselben angeben müßte; daß die Instrumente nur in Anwendung gebracht werden müßten im Verhältnisse des Grades des Interesses und der Leidenschaft, und daß besonders zu vermeiden wäre, im Dialog einen zu schroffen Übergang zwischen der Arie und dem Recitativ vorwalten zu lassen, um nicht die Perioden ganz unverständig zu verstümmeln und störend die Bewegung und das Feuer der Scene zu unterbrechen.

„Ich habe auch noch geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit sich darauf beschränken müßte, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich habe es wohl vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit Parade zu machen; ich habe gar keinen Werth auf die Entdeckung irgend einer Neuerung gelegt, wenn sie nicht natürlich, durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke verbunden war; endlich giebt es keine Regel, welche ich nicht ohne Widerstreben zu Gunsten der Wirkung opfern zu müssen geglaubt habe."

Wagner hat die hier ausgesprochenen Ideen zu den seinen gemacht, aber in der Praxis der Theorien übertrifft er Gluck ebenso, wie er Weber übertrifft. Mit seltenem Glücke und mit kühnstem Verstande bemächtigte er sich aller Errungenschaften, welche die Musik seit dem Tode dieser großen Männer gemacht hat, benutzte er alle Hilfsmittel, welche die so sehr verbesserten und neuen Instrumente,

sowie ihre schöne durch Meyerbeer und besonders durch Berlioz erreichte Anwendung nur immer möglich machen, und versuchte alle seinem Zwecke dienenden, dem Fortschritt der neueren Zeit zu verdankenden Mittel in einem großartigeren Systeme als dem Gluck's, durch ein absoluteres Princip als das Weber's, um dem dichterischen Gedanken den Vordergrund zu gewinnen und ihm sowohl Gesang wie Orchester unterzuordnen.

So lange man Wagner's Partituren nicht gesehen und gehört, so lange man ihre gelehrte Faktur und ihre scenische Wirkung nicht studirt hat, ist es nicht so ganz leicht, sich eine richtige Vorstellung von dem Resultate zu machen, das er durch die vollständige Verbindung erlangt hat, welche er zwischen diesen beiden Quellen oder besser zu sagen: diesen beiden Strömen der Aufregung herstellt. Es gelang ihm zugleich ein ebenso außergewöhnlicher Symphonist wie großer Dramatiker zu sein. Durch diese Koncentrirung so seltener und verschiedenartiger Eigenschaften schuf er ein Ensemble, welches gefallen oder mißfallen kann, das aber, wie niemand leugnen wird, sowohl in seiner kolossalen Konception, wie im kleinsten seiner Details ein ebenso logisches wie vollkommenes Ensemble bildet. Wenn Frau von Staël die Musik eine »architecture de sons« — eine Architektur von Tönen — nennt, mag es uns gestattet sein, die Struktur der herrlichen Bauten Wagner's mit einer architektonischen Ordnung zu vergleichen — einer Ordnung, an welcher weder ihre Vertreter noch ihre Widersacher das Mindeste ändern oder modeln können, ohne daß dieselbe den ganzen Charakter ihres Stiles verlieren würde.

Nachdem wir es versucht haben, dem Leser den schöpferischen Urgedanken des dramatischen Systems Wagner's zum Verständnis zu bringen — ein Gedanke, welcher die von Gluck manifestirten Wünsche und Bestrebungen, eine wahrhafte Verschmelzung der Wirkungen der Poesie und der Musik zu erreichen, bis zum Spiel der Darsteller erweiterte, von denen er eine tiefe Kenntnis ihrer Kunst verlangt, so daß die Feinheiten der instrumentalen Begleitung mit ihren stummen Gesten übereinstimmen und schon ihre Gegenwart in gewissen Scenen als ein symphonisches Motiv erscheint: — wird es uns

leichter sein, ihm einen Einblick in die Art und Weise der Instrumentation dieses Komponisten zu gewinnen; doch können wir hier nur einige bezeichnende Züge anführen, wie beispielsweise die sehr markirte Eintheilung des Orchesters in drei bestimmt unterschiedene Gruppen: die der Streichinstrumente, der Blasinstrumente und der Blechinstrumente. Statt diese Gruppen zu vereinigen oder nur nach dem konventionellen und zufälligen Gebrauch zu theilen, theilt Wagner sie corpsweise, indem er sorgfältig den Charakter der Klänge mit dem Charakter der Situationen und der Personen seines Dramas in Übereinstimmung bringt. Diese Eintheilung ist eine der hervorstechendsten Neuerungen, eine, die man sofort bemerkt.

Gegenüber der konsequenten Durchführung derselben wird es kaum überraschen, was Wagner in einer vor einigen Jahren erschienenen Selbstbiographie erzählt, daß er nämlich die erste von ihm in Leipzig zur Aufführung gebrachte Ouverture mit drei verschiedenen Tinten geschrieben habe, um den Musikern, welche seine Partitur gründlicher studiren wollten, das Verständnis zu erleichtern. Die Streichinstrumente hatte er mit schwarzer, die Blasinstrumente mit rother und die Blechinstrumente mit grüner Tinte geschrieben.

Die Verfolgung des Parallelismus des Klanges hat nothwendig Wagner dahin bringen müssen, seiner Orchestration Instrumente einzuverleiben, die im allgemeinen nur individuell angewandt waren, und mit denselben noch einige andere untrennbar zu verbinden. Dem zu Folge gebraucht er gewöhnlich drei Flöten, drei Hoboen zwei Hoboen und ein Englisches Horn, drei Klarinetten zwei gewöhnliche und eine Baßklarinette, drei Fagotte, drei Posaunen und eine Tuba.

Dieses Drei-System hat unter anderen Vorzügen auch den, daß der ganze Akkord mit denselben Klangfarben gegeben und gehalten werden kann, was auf seine Instrumentation helle und nüancirte Streiflichter wirft, die er mit exquisiter Kunst vertheilt und in einer ebenso neuen als ausdrucksvollen Weise mit der Deklamation bald mischt bald in Harmonie bringt, und mit welchen er endlich noch eigenthümliche Reflexe auf dieselbe werfen kann.

Wagner macht auch einen häufigen Gebrauch von der Theilung der Geigen. Mit einem Worte: anstatt sich des Orchesters wie einer fast homogenen Masse zu bemächtigen, theilt er es in verschiedene Ströme und Bäche, und zuweilen — wenn wir wagen dürfen es so auszudrücken — in Fäden auf Klöppeln gewickelt, die zahlreich und vielfarbig wie die der Spitzenklöpplerinnen sind. Wie diese, wirft er sie zusammen und sondert sie wieder und bringt endlich, wie diese, durch ihr erstaunenswerthes Verwickeln einen Stoff, ein wunderbares Gebilde hervor, bei welchem der Grund eines feiten Gewebes durch die farbenreichsten klaren Verzierungen gehoben wird — eine Arbeit, unschätzbar an Werth.

Bei einem dergestalt von der Poesie des Dramas durchdrungenen Geiste, bei einer so für alle Eindrücke, welche die geringsten Formen der Kunst auf die Seele ausüben, feinfühligen Organisation mußte dieses seinem Genie ganz eigenthümliche Streben das Orchester in drei Tonströme zu trennen, welche, wie die vereinigten Gewässer verschiedener Flüsse ihre verschiedenen Färbungen beibehalten, indem sie wohl in dasselbe Strombett sich ergießen, aber ohne ihre schlammigen, blauen oder grünlichen Wellen zu vermischen, entweder irgend einem rein geistigen Gedanken entsprechen, oder von ihm auf einen solchen angewandt werden. Und so ist es auch. Wagner hat schon in seinen ersten Opern, vorzüglich jedoch in seinem „Lohengrin" stets für jede seiner Hauptpersonen eine andere Palette gemischt. Je aufmerksamer man diese letzte Partitur durchforscht, um so mehr gewahrt man, welche innige Verwandtschaft er zwischen seiner Dichtung und seinem Orchester hervorgebracht hat. Nicht allein, daß er, wie wir schon früher gesagt haben, durch seine Melodien die Gefühle und die Leidenschaften, welche er entfaltet, auch personificirt, sondern er wollte sogar, daß ihre Konturen durch ein ihrem Charakter entsprechendes Kolorit belebt würden. Ebenso wie er den Charakter der von ihm geschaffenen Personen durch ihnen entsprechende Rhythmen und Melodien bildet, wählt er für sie die ihnen entsprechenden Klangfarben.

So ist z. B. das in dem ersten Vorspiel leicht gezeichnete Motiv hier und in der Folge, wenn es den heiligen Gral

andeutet oder entwickelt auftritt, wie in der Erzählung, in welcher Lohengrin am Schlusse sein erhabenes Geheimnis enthüllt, unveränderlich den Violinen anvertraut. Elsa tritt fast ausschließlich von Blasinstrumenten begleitet auf, wodurch die glücklichsten Kontraste in Momenten entstehen, in denen die Blechinstrumente ihnen folgen. Besonders ergriffen fühlt man sich, wenn in der ersten Scene der langen Erzählung des Königs — seine Rolle ist beständig von Posaunen und Trompeten begleitet, welche das Orchester monarchisch beherrschen, — ein langes Schweigen folgt und ein sanftes und lustiges Säuseln sich wie eine von himmlischem Hauche bewegte Woge erhebt, um uns, noch ehe Elsa erscheint, den vollen Glanz ihrer jungfräulichen Reinheit fühlbar zu machen. Dieselbe Instrumentation tritt bei der Balkonscene wie erquickender Thau ein, um die schaurigen Flammen des Duo zwischen Friedrich und Ortrud zu löschen, sobald Elsa auf dem Balkon erscheint. Sie dient auch wieder zum Brautmarsche des zweiten Aktes und schildert diese fromme Aufregung, diese Wonne der Unschuld so mächtig, daß durch sie dieses Stück zu einem der herrlichsten, wenn nicht dem glänzendsten der Oper wird.

Die Schwierigkeiten, Wagner's Opern zu inscenieren und befriedigend zur Aufführung zu bringen — Schwierigkeiten, die ihren Grund zunächst in der so ernsten Natur ihrer Sujets, in ihrem so erhabenen Stile, sowie in der großen Aufmerksamkeit haben, die sie vom Publikum fordern —, werden ihrer Popularität wohl leider! noch lange hindernd im Wege stehen. Der Ernst ihrer Vollendung wird den banalen Beifall, den man Werken von kurzer Lebensfähigkeit spendet, von ihnen fern halten, doch werden sie auch schwerlich jenen unmittelbaren Enthusiasmus sich erringen, welchen das Genie eines Rossini, eines Meyerbeer, wenn es aufflammte in blitzenden Zügen oder alle menschlichen Leidenschaften in üppigen Akkorden aussprach, hervorgerufen hat. Sollen wir darum warten, bis der Staub der Zeit in anständiger Dicke sich auf Wagner's Partituren gelagert hat? bis die Eingeweihten, sie durchblätternd, in ihnen die Wunder genialer Geheimnisse entdecken? und bis die Dichter in ihrer zurückblickenden Bewunderung für die

Vergangenheit sich für diese Helden, die hundertfach unsere gewöhnlichen elenden Konceptionen überragen, passioniren?

Es wird sicherlich niemand behaupten können, daß die Mittel, über welche das Theater in Weimar verfügt, für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstabe angelegt sind, ausreichend seien. Weder die Größe der Bühne noch die Personenzahl des Orchesters, der Chöre und der Statisten entsprechen vollkommen ihren Anforderungen. Nichts desto weniger machten die enthusiastischen Anstrengungen, die muthige und geduldige Arbeit, der beharrliche Wille aller Künstler, die zu leiten wir die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper alles völlig vergessen, was noch hätte fehlen können. Die tiefe Bewunderung, welche aus einem anhaltenden Studium des Werkes seitens der Darsteller und aller Mitwirkenden für dasselbe entstehen mußte, hat alle mit so hinreißender Gewalt begeistert, daß trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe wir zu glauben wagen, daß dieselbe würdig gelöst worden ist.

Die musikalische Bildung der meisten unserer hervorragenden Sänger erleichterte ihnen ein Unternehmen, das für solche, die nicht mit der Theorie ihrer Kunst vertraut sind, eine Unmöglichkeit wäre. Ihr Wissen erlaubte ihnen die ganze Kraft und das tragische Pathos, welches die Hauptrollen bedingen, geltend zu machen. Fräulein Rosa Agthe — die spätere Frau Milde —, welche sich vollständig mit ihrer Rolle identificirte, hat die seraphischen Gesänge Elia's mit einer Reinheit poetischer und musikalischer Intention und einer seltenen Richtigkeit der Intonation, mit dem ihr eigenen gleichsam verschleierten Silberklange, mit jenem pathetischen Accent vorgetragen, welchen sie schon in der Rolle der Elisabeth im „Tannhäuser" so glänzend entwickelt hatte. Fräulein Fastlinger als Ortrud spielte und sang, daß sie die Zuhörer erschauern machte. Bald kalt verachtend, bald außer sich bis zum Rausche der Wildheit wußte sie im ersten Akte die Aufmerksamkeit durch ihre Mimik zu fesseln und im langen Duo des zweiten Aktes eine großartige Wirkung zu erzielen. Die Herren Beck, Milde, Höfer haben geleistet, was man von ihren Talenten mit Recht erwarten konnte.

War auch hie und da noch eine Unsicherheit in den Ensemblestücken bemerkbar, so hat dennoch Spiel und Gesang dieser Künstler dem Abend des 28. August — der ersten Vorstellung des „Lohengrin" — im vollsten Sinne des Wortes die Feierlichkeit verliehen, welche bei der Inauguration einer der merkwürdigsten Schöpfungen der zeitgenössischen Poesie und Musik den Ton angeben mußte.

Der

Fliegende Holländer.

Von

Richard Wagner.

1854.

I.

on den drei Werken Richard Wagner's, welche mit Entschiedenheit das Gepräge einer neuen Wendung des musikalisch-dramatischen Stils erkennen lassen, wurde der „Fliegende Holländer", obwohl er der chronologischen Folge nach die Reihe der neueren Schöpfungen Wagner's eröffnet, in Weimar zuletzt aufgeführt. In Berlin hatte man diese Oper schon vor zehn Jahren gegeben, später in Kassel, wo sie Spohr in Folge des besonderen Eindrucks, welchen die Partitur auf ihn gemacht hatte, einstudirte. Damals jedoch betrachtete man Wagner nur als einen Komponisten, der sich mit bald mehr bald weniger Talent anderen anschließe. Der Reformator hatte das Banner noch nicht aufgepflanzt, dessen Devise erst „Tannhäuser" und „Lohengrin" vollständig entfalten sollten.

Als der „Fliegende Holländer" in den genannten Städten aufgeführt wurde, geschah es, ohne daß den neuen Momenten dieser Oper eine besondere Einführung zu theil geworden wäre, ohne daß das Publikum vorbereitet sie mit Spannung erwartet hätte. Sie machte den Eindruck eines Werkes, dessen tiefe Trauer und düstere Einfachheit sich nicht für die Bühne eigneten. Man begreift dieses Urtheil, wenn man bedenkt, daß Wagner hier nur erst instinktiv die Form erfaßt hatte, welche zu schaffen seine Mission war und

deren Poetik er später mit jener einen so charakteristischen Zug seines Geistes bildenden Gewalt der Überzeugung formulirt hat. Dagegen ward dem Werk vor zwei Jahren in Zürich unter des Komponisten eigener, mit so elektrisirender Wirkung Künstler und Publikum zum Verständnis seiner Intentionen hinreißenden Leitung ein glänzender Erfolg zu theil. Während aber Wagner durch seinen „Tannhäuser" und seinen „Lohengrin" in der ungetheilten Meinung Deutschlands einen Platz unter den Männern einnimmt, deren geistige Arbeiten Aufmerksamkeit erzwungen haben, so haben, trotzdem die Aufführung dieser Oper gerade am wenigsten des scenischen Aufwandes bedarf, doch nur einzelne Theater seinen „Fliegenden Holländer" in ihr Repertoire aufgenommen. Als erster Versuch eines Systemes, welches inzwischen in seiner ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist, erweckt das Werk jetzt ein um so größeres Interesse, als es der Beurtheilung reichere Gesichtspunkte als früher bietet, wo es vereinzelt dastand.

Seine poetische Doppelbegabung zog Wagner naturnothwendig zur lyrischen Deklamation und veranlaßte ihn seine Bestrebungen auf einen Punkt zu koncentriren, dessen Schwierigkeiten schon Rousseau mit den Worten bezeichnete: „Ein großes und schönes Problem liegt in der Frage: wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab." Nur begnügt sich Wagner nicht, wie Rousseau, das Problem aufzustellen: er schreitet zur Lösung desselben.

Schon früher[1]) deuteten wir die von Wagner zur Erreichung dieses Zweckes angewandten Mittel in Kürze an und wiederholen hier nur, um unsere Bemerkungen über den „Fliegenden Holländer" deutlicher zu machen, daß unter den Wagner eigenthümlichen Verfahrungsweisen eine der wichtigsten die ist: hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive zu charakterisiren, welche

1. Aufsätze über „Tannhäuser" Seite 55, über „Lohengrin" Seite 94.

immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisirte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich wiederholt oder erwähnt wird. — Diese Vertheilung der Hauptmotive zeigt sich bereits im „Fliegenden Holländer." Bedingt durch den Gang der Handlung tritt ihre Wiederkehr in verschiedenen Tonarten, Klangfarben und Rhythmen bald klagend, bald umgestaltet zu glänzender Strophe je nach den Momenten der Handlung auf, welche den Schmerz oder den Aufschwung des Herzens schildern, dessen banger oder freudiger Schlag in ihnen nachtönt.

Es ist nicht zu verkennen, daß zwischen dem „Fliegenden Holländer" und den späteren Werken Wagner's ein merklicher Abstand fühlbar wird. Seine musikalische Konception ist hier bei weitem noch nicht so markig und fest, wie bei diesen. Man sieht: er sucht den Idolen zu entrinnen, denen auch er geopfert hatte, ohne sie noch im Kampf auf Tod und Leben zu befehden. Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Stil hervorzutreten und nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit traditioneller Formen, denen er noch Raum gönnt und die er noch nicht, wie er später gethan, systematisch verwirft. — Wären aber auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" nicht dem „Fliegenden Holländer" gefolgt: die ausgeprägten Vorzüge des letzten Werkes würden hinreichen, Wagner eine hervorragende Stellung unter den geistig Producirenden unserer Zeit zu sichern.

Vor allem reißt die aus Wagner's Inspiration hervorquellende Tiefe des poetischen Gefühls, sowie die Gestaltung und Logik der von ihm gezeichneten Charaktere zur Bewunderung hin. Obgleich im „Fliegenden Holländer" der Faden der dramatischen Handlung noch weniger fest geknüpft ist, sind die genannten Eigenschaften dennoch in hohem Grade hier zu finden. Und wenn uns Wagner in dem „Vorwort an seine Freunde", welches er seinen „Drei Operndichtungen" vorausschickt, nicht selbst versichert hätte, daß das Sujet dieser Oper nicht ursprünglich seine Erfindung sei, so würden wir es aus dem balladenhaften Verlauf des Ganzen, aus dem Mangel scenisch wirksamer Situationen, aus der fast übertriebenen Mäßigkeit in Anwendung dramatischer Motive erkennen.

Während einer Meerfahrt las Wagner die Version, in welcher Heine die Seemannslegende vom „Fliegenden Holländer" erzählt. Das Zusammentreffen des Eindrucks dieser Lektüre mit einem heftigen Sturm, den er zu bestehen hatte, erweckten in dem von innerlichen Stürmen mannigfach Bewegten die Idee einer dramatischen Behandlung jenes Stoffes. Er führte sie aus, ohne irgend eine wesentliche Veränderung an Heine's ergreifender Erzählung vorzunehmen.

Die Sage ist bekannt. Ein holländisches Fahrzeug, welches vor langer, langer Zeit das Kap der guten Hoffnung umsegelte, wurde von einem lang andauernden Sturm verhindert sein Ziel zu erreichen. Als die Matrosen den Kapitän um Rückkehr beschworen, rief dieser aus: „Und sollte ich in Ewigkeit auf dem Meere hausen, nimmermehr thue ich es." Zur Strafe für diese Blasphemie wurde er verdammt bis zum jüngsten Tag die Meere zu durchirren und allen ihm auf seiner Fahrt begegnenden Schiffen Verderben zu bringen. Doch der Engel der Barmherzigkeit verkündete ihm, daß ihm alle sieben Jahre verstattet sein solle die Küste zu betreten und sich zu vermählen. Würde das erwählte Weib ihm untreu, so fiele auch sie der Hölle zur Beute; fände er aber eine Gattin, die ihn liebe bis in den Tod, so tilge ihre Treue seine Schuld und erschließe ihm nach leiblichem Tod die Pforten des ewigen Heils.

Nach Heine's Erzählung ist es ein junges norwegisches Mädchen, welches durch eine volksthümliche Ballade von jenem Himmelsspruch unterrichtet von Jugend auf tiefes Mitgefühl für das Los des unseligen Kapitäns empfindet. Und als dieser eines Tages an Norwegens Küsten landet, um dort ein Weib zu suchen, erkennt sie ihn und schwört ihm Treue, fest entschlossen ihren Eid zu halten. Der Holländer aber, von Liebe und Dankbarkeit für solche Schönheit und Hingebung ergriffen, fürchtet sie der Gefahr eines Meineides auszusetzen und verläßt sie, der langersehnten Hoffnung auf endliche Erlösung aus der Verdammnis entsagend. Das Mädchen aber, die ihn auf seinem Fahrzeug fortsegeln sieht, stürzt sich in das Meer. In diesem Moment ist das Sühnopfer erfüllt und der „Fliegende Holländer" versinkt in den Wogen.

Wagner lieferte später eine Art Gegenstück zu diesem Sujet, indem er in ähnlichem Rahmen und in ähnlicher Perspektive, wie der vorher mit nächtigem Dunkel erfüllten, Glanz und Licht ausbreitet. Im „Lohengrin", wie im „Fliegenden Holländer" erscheint von wunderbarem Fahrzeug getragen ein Unbekannter. Die Bestimmung und Unsterblichkeit beider muß in tiefes Geheimnis gehüllt bleiben. Aber dort ist es ein Heros des Lichtes, hier ein zu ewiger Qual Verdammter. Der eine naht auf goldschimmernder Barke, ein weißer Schwan zieht sie, melodisch kreisend, voll majestätischer zarter Anmuth. Auf das von staunendem Volk bedeckte Stromufer steigt er langsam herab in silberner Rüstung, hellglänzend im Sonnenstrahl. Der andere naht im Brausen des Sturmes, sein Schiff ist schwarz wie seine Tracht — schwarz wie ein von Pulver und Blut befleckter Adler. Er landet auf felsiger Küste, in schrecklich einsamer Nacht. — Der eine entsagt unendlichem Glück, um unter den Menschen zu wohnen, um ihnen Gerechtigkeit und Segen zu bringen. Der andere naht sich ihnen in der dunklen Hoffnung, ihnen sein Heil zu verdanken und durch Heldenmuth die Tilgung seiner Schuld zu finden.

Diese beiden so verschiedenen Situationen hat Wagner von ihrer poesievollsten Seite aufgefaßt und dargestellt. Das die Persönlichkeit charakterisirende, die innere Bedeutung ihres Handelns und Auftretens verkündigende Motiv ist dem Holländer, wie dem Ritter des heiligen Gral beigegeben, und beide werden durch dasselbe sogleich bei ihrem ersten Erscheinen in bedeutungsvoller Weise gezeichnet. Der erste wird nicht durch sinnlose Raserei, nicht durch Wuthausbrüche eines Besessenen, nicht durch höllische Verwünschungen dargestellt. Seine Erscheinung ist um so überwältigender, als sie Ruhe und dumpfe Verzweiflung ausdrückt. Die Accente seiner gemessenen Rede, der mit Bitterkeit getränkte Hauch seines klagenden Gesanges lehrt unser Mitleid leicht begreifen, wie, um sein Heil zu erringen, hier ein Weib sich berufen fühlen kann ihr Leben zu opfern. Ebenso läßt das hochherzige Walten, die hehre Art Lohengrin's uns fühlen, daß einer Frau nur zu sterben übrig bleibt, wenn sie den lichtstrahlenden, unfehlbaren Helden verloren hat.

Wagner sagt selbst von sich, daß er höher als irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe. Und allerdings ist wohl kaum anderswo die Bedeutung der Mission des Weibes in Selbstverleugnung und Hingebung tiefer erfaßt als in seinen Dichtungen. Die Idee des durch eigene Opferung errungenen Heils für einen Anderen ist schwerlich jemals inniger aufgefaßt und geschildert worden, als in Charakteren wie Elisabeth und Senta. Obwohl die Poesie der Fiktionen bedarf, um in außerordentlichen Situationen die ganze Gewalt frommen Heldengeistes, allen Glanz der Tugend, alle Erhabenheit der Entsagung, allen grenzenlosen Schmerz, den Aufschwung der Liebe, den Muth des Glaubens, den Märtyrerwahn der Hoffnung, die begeisterte Kühnheit der Hingabe, die pathetische Beredtsamkeit der Empfindung zu schildern, so könnten diese Fiktionen uns doch nicht interessiren, wäre ihr Gefühlsinhalt nicht zugleich ein wahrhaftiger, so wahrhaftig, daß die zum Ausdruck kommenden Herzen gleichsam durch ihre Gewänder zittern. Wenn niemand an die Fabel vom Tannhäuser und der Venusgrotte, oder gar an die vom fliegenden Holländer und seinem Kapitän glaubt wer dagegen zweifelt an weiblichen Charakteren wie Elisabeth, deren Liebe durch ihre keusche, todesmuthige Treue das einzige Band zwischen einem durch Leidenschaft verwüsteten Dasein und einer Welt ist, welche nur jene Leidenschaften fürchtet, deren freie Äußerungen von der Heuchelei verschmäht werden? wer zweifelt an einer Senta, an einem weiblichen Wesen, welches um eine große Seele von grausamem Schicksalsspruch, von schwerster Strafe zu erlösen das eigene Leben opfert? —

Unwillkürlich lenkt dieser Gegenstand unsere Aufmerksamkeit auf die Formen, in welchen sich die Hingabe in unserer Zeit, in dem vermittelnden Faktor unserer Civilisation ausspricht, und erinnert uns an das Werk eines französischen Romancier, eines so bedeutenden Kenners des menschlichen Herzens, daß man ihn mit Recht den Psychologen par excellence unserer Epoche der Mittelmäßigkeiten und Halbheiten nennen könnte. Balzac hat versucht die Formen darzustellen, welche in unserer Zeit diese weibliche Gefühlsrichtung zur

Erscheinung bringt. „Eine Tochter Eva's"[1] heißt das Buch, in welchem er einen, obwohl in ganz verschiedenem Rahmen, in anderen Verhältnissen und Färbungen auftretenden, dennoch aber auf das innigste mit Senta verschwisterten Charakter darstellt: die Gräfin Marie von Vandenesse. Beide sind mit einem liebenswürdigen Manne verbunden, dessen Eigenschaften nur zu ihrem Glücke beitragen zu können scheinen; beide leben in friedlichen wohligen Verhältnissen; beiden wird die musterhaft häusliche Tugend einer legitimen Verbindung zur Last; beide geben sich anfangs einer träumerischen Sympathie und dann einer heftigen Liebe zu einem von allen gefürchteten, gleich einer unheilvollen Erscheinung gescheuten, außerhalb ihrer Sphäre stehenden Wesen hin, das ihnen nur Angst, Schmerz und Entsagung zu bieten hat, dessen kühner Geist sie aber in einen so unlösbaren Zauber bannt, daß sie gern Leid und Elend, ja den Tod für dasselbe erdulden möchten.

Beider Leidenschaft hat denselben Ausgangspunkt. Sie wenden sich beide unbefriedigt von einer materiell glänzenden, aber ruhmlosen Existenz, von einer zärtlichen, aber monotonen Neigung zu dem heftigen Begehren ein fluchbeladenes Herz mit einem Strahl unbeschreiblicher Liebe zu retten. Die Probe, auf welche Senta's Muth und Entschlossenheit gestellt wird, dauert nur wenige das Werk der Erlösung vollbringende Stunden; die Gräfin dagegen hat mit einer langen Reihe von Widerwärtigkeiten zu kämpfen, mit plumpen Hindernissen, mit der plattesten, mehr das Herz empörenden als die Phantasie abschreckenden Prosa. Senta erreicht ihr Ziel, während die Gräfin den schwerer als wirkliches Leiden zu tragenden Widerwillen nicht zu überwinden vermag. Es ist leichter den Schrecknissen einer poetischen Hölle als den in der Hölle der Prosa aufgeregten Leidenschaften, den angehäuften ekelhaften Schwierigkeiten des socialen Lebens zu trotzen, in welche erhabene Naturen tauchen müssen, ehe sie über den gleich bleiernen Wogen auf ihnen lastenden Mittelmäßigkeiten dahinsegeln.

---

1 »Une fille d'Eve«.

Bei alledem ist nicht zu verkennen, daß Senta von demselben Gefühl in den Tod getrieben wird, welches die Gräfin beseelt, als sie den Raoul vom Selbstmord rettet. Beide sind von hingebendem Heroismus erfüllt, beide von dem Wunsche durchglüht, ein unter dem Bann eines Verhängnisses stehendes Wesen durch ihr eigenes Selbst zu schützen; beide sind durchdrungen von einer Opfersehnsucht, die weder durch kampf- noch durch leidlos verlebte Tage sich stillen läßt. In Senta, wie in Marie, rührt uns die Verkörperung jenes edelsten Triebes des Menschen, kraft dessen er den Schmerz allen beneideten Schätzen und Gütern dieser Erde vorzieht, kraft dessen er sich zu einem Kultus der Leiden erzieht und erfüllt von tiefem Mitgefühl für die Verirrungen der Leidenschaften als sichtbarer Engel auf Erden wandelt.

Trotz der außerordentlichen Ähnlichkeit besteht jedoch eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der Heldin des deutschen Poeten und der des französischen Romancier. Erstere hat sich in Verhältnissen, welche ihr erlaubten über ihr Geschick zu verfügen, ohne eine Pflicht zu verletzen, Reinheit und Jungfräulichkeit bewahrt. Der deutsche Poet hat nur die Personificirung eines edlen Enthusiasmus, einer heiligen Selbstverleugnung im Auge. Hiebei abstrahirt er ganz und gar von einer Schilderung der Fesseln, durch welche die Gesellschaft diese Gefühle hemmt und deren sich die edelsten Naturen oft zu entledigen streben, um dennoch als Opfer des ungelösten Problems zu Grunde zu gehen — eines Problems, welches sich ihnen einerseits in starren, oft mehr fruchtlosen als schmerzlichen und schwierigen Pflichten, andererseits in erstrebter Verwirklichung eines Ideals von Liebe und Aufopferung entgegenstellt. In dem Werk des deutschen Poeten ist Senta's Ekstase der Glanzpunkt. Sein Streben war, die magnetische Gewalt, die fast mystische Attraktion, die Vorboten dieses Berufs zum Tode, dieser Mission zur Großthat zu schildern. Der französische Romancier, der seine Aufgabe daran knüpfte, gewisse erhabene Gefühle in dem Zustand der Hektik und der eiternden Wunden zu zeigen, in welche sie die Gesellschaft versetzt hat, welcher sein weites Bereich durch eine Art pathologischer Untersuchung aller der unsere Leidenschaften umfaß-

lichen Qualen unterziehenden Formen vergrößerte, konnte die edelmüthige Frau, die sich im Vorgefühl des Glückes, das ihr aus ihrer eigenen Vernichtung zum Heil einer bedeutenden Individualität erblühen würde, von einem faden reizlosen Leben abwendet, nur als einen Gegenstand der Analyse, des Secirens betrachten.

Wagner wählt für seine Heldin, die er mit der holdesten Anmuth zirt, einen phantastischen Spielraum. Es ist ein junges Mädchen, das nichts von der Welt weiß, welche wir mit dem Ausdruck „große Welt" bezeichnen. Aufgewachsen auf einsam nordischer Küste, hatte sie vom Dasein dieser Welt keine Ahnung. Tochter des Seemanns und des malerischen Norwegens, von großartigen Naturscenen umringt, vertieft in deren andächtige Betrachtung, umgeben von einfachen ernsten Sitten, durch die Gefahr, in welcher die ihrigen täglich stehen, mit dem Gedanken des Todes vertraut und so die Triebfedern ihrer Seele in beständiger Thätigkeit erhaltend erscheint sie wie ein Nordlicht in der Nacht unserer Trauer und Wüsteneien.

Gegenüber diesem gleich einer Sternenblume der Berge aufgeblühten Geschöpf finden wir bei Balzac eine grande dame, eine Frau von Welt, welche in gemachten Verhältnissen geboren, auf künstlich bereitetem Boden erwachsen, von Säften genährt, die ihrer Natur fremd sind, von falschen Sonnen beschienen, von spirituosem Gehirn benetzt, in Treibhausatmosphäre kultivirt, im ersten Aufkeimen umgestutzt, seit dem ersten Erblühen in ein immer gährenderes Terrain versetzt worden ist. — Wagner gestaltet sein Sujet nicht allein ernst, sondern tragisch: ein schmerzenvolles Leben wird nur durch das Opfer eines segensreichen getröstet und verklärt.

Balzac stellt denselben Gegenstand mit einem Lächeln dar, dessen Ironie schon aus dem Titel seines Buches klar wird. Er vergißt aber, sobald er seine Heldin schildert, das in demselben enthaltene Epigramm, und erst aus dem Schluß des Buches versteht man den Sinn jenes Titels: Neugier und Übermuth, Schwäche und Unterwerfung sind die Züge einer gefallenen Tochter Eva's.

Wohl ist es wahr: es giebt Frauen, welche auf die Welt gesandt scheinen, um zu sühnen, was andere verbrochen. Allein zur Entwickelung ihrer Fähigkeiten bedarf es einer anderen Erziehung,

als die Welt und besonders die „große Welt" ihren Frauen von der Wiege bis zum Grabe giebt und geben kann — die Welt, welche die stärksten Naturen für die Fehler Eva's solidarisch verantwortlich macht, indem sie den Keim von Tugenden erstickt, welche sie emporheben könnte oder sollte. Nicht ohne ein trübes Gefühl über die Gebrechlichkeit selbst unserer besten Eigenschaften müssen wir eingestehen, daß, wenn Senta nicht in jenen einsamen Zonen unseres Globus an den Ufern eines Fjord, umgeben von dem imposanten Schauspiel einer wilden Natur, welche niedergehalten von der Majestät und Tyrannei eines Klimas Reif und Eis nur auszubrüten scheint, um alle Gluth in die Herzen der Menschen zu bannen, sondern in entgegengesetzter Umgebung geboren und erzogen worden wäre, um einem jungen Manne hohen Standes, dessen Leben sich nur aus den Erfolgen des Salons und des Müßiggangs zusammensetzt, die Hand zu reichen, gewiß auch sie jene Energie des Willens, welche Großes bewirkt, eingebüßt und die Worte Hamlet's: »Frailty, thy name is woman« oder den Titel des besprochenen Buches auf das neue gerechtfertigt haben würde.

Jede große göttliche Mission hat ihren Ölberg, hat vor dem Moment der Himmelfahrt und der Apotheose eine Stunde der Schmach und des Todes zu bestehen. Und es ist schwer, wenn nicht unmöglich, die zu dieser Stunde nothwendige Selbständigkeit, den Aufschwung, die Festigkeit und Treue sich zu bewahren, wenn man nur von blendendem Luxus umgeben und in der Unruhe gelebt hat, in welche uns die Forderungen und die Beobachtung dessen versetzen, was die Welt Ehre, Rang, Würde, Etikette nennt. Dabei ist noch zu verwundern, wie viel Kraft und Lebensfähigkeit den edlen Bestrebungen mancher weiblichen Natur innewohnt, daß sie in solcher Umgebung nicht gänzlich erlöschen und den edlen Keim, wenn auch geschwächt, doch immer noch erkennen lassen.

Obwohl aus noch so verschiedenen Gesellschaftsklassen und noch so verschieden in ihrem Wesen, läßt sich die elegant gebildete, fein erzogene Pariserin dennoch mit dem zart-kräftigen Kinde des Nordens vergleichen; denn beide gehorchen einem ähnlichen Impulse. Diese zwei Frauenbilder gehören einem und demselben Typus an; in

der einen erblicken wir die volle Vollendung dieses Typus, in der anderen den durch die Wirklichkeit entstellten. Das Schicksal der ersten schwebt uns als ein Ideal vor, welchem alle edlen Herzen Wirklichkeit verleihen möchten — das der zweiten als eine Wirklichkeit, welche uns oft eines Ideals unfähig macht.

Balzac hat sein großes Talent der Beobachtung des menschlichen Herzens bis auf die unmerklichsten Regungen ausgedehnt, wie sie von dem thatsächlichen, in den hohen Regionen aller Länder des civilisirten Europa fast identischen Zustand unserer Gesellschaft bestimmt werden. Er wollte bis in das kleinste Detail die Bilder verführerischer Üppigkeit und versteckter Gefahren gewisser tropischer Zonen schildern, den strengen Frost anderer, die bleiche, schmächtige Grazie jener gemäßigteren Himmelsstriche, welche die holländischen Maler mit so gewissenhafter Genauigkeit nachbildeten und deren Kunstgeheimnis er abgelauscht zu haben scheint. Aber indem er die chromatische Skala aller Leidenschaften und Erregungen durchläuft, läßt er uns nicht den absoluten vollen richtigen Klang jeder einzelnen Note hören. Er läßt sie uns nur in einem durch die tausend zugleich erklingenden Töne eines verstimmten Orchesters getrübten Klange wahrnehmen. Gerade aber diese Aufgabe, welche er sich gestellt und seine reiche dichterische Thätigkeit glänzend gelöst hat, gewährt dem Vergleiche seiner Charaktere mit denen, welche die Poeten einzig zu dem Zwecke schaffen, um die Empfindungen in ihrer ursprünglichen Form und in ihrem angeborenen Wesen zu schildern, ein besonderes Interesse.

Doch verhehlen wir uns nicht das Mißliche der gezogenen Parallele. Wagner's Opern sind zur Zeit — 1855 — noch nicht der Gegenstand konventioneller Bewunderung, sie sind noch nicht officiell in das himmlische Reich der high fashion importirt, sie haben die aus Befürchtungen für den bon ton zum Schutz gegen barbarische Überfälle errichtete Mauer noch nicht durchbrochen. Gelesen und studirt werden sie vorzugsweise nur von Künstlern und Denkern, welche aus Gleichgültigkeit oder Gehirnstolz unbekannt mit den Regionen bleiben, aus denen Gräfinnen Vandenesse hervorgehen. Und schlagen sie aus flüchtiger Leselust ein Buch wie

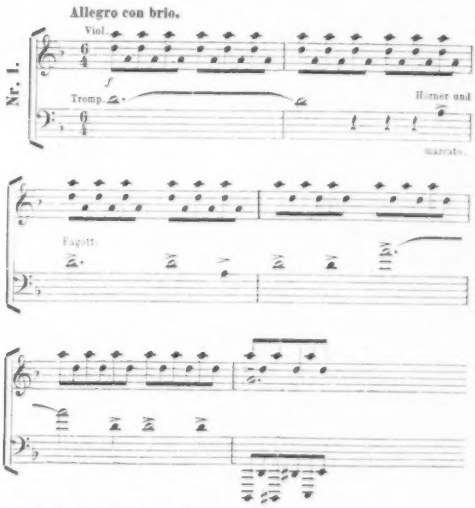
das von Balzac auf, so fällt ihnen die photographische Treue des Bildes kaum auf; sie werden nicht veranlaßt darüber nachzudenken, wie die hier sich kreuzenden Elemente — einige Formunterschiede abgerechnet — sich genau so in allen Schichten unserer Gesellschaft wiederfinden und daß in ihren niedrigsten Sphären eine ungewöhnliche, anormale, zum äußersten fähige kühne Hingebung meistens durch analoge Motive erregt und gehemmt wird. Begegnen wir nicht in allen Regionen unserer Gesellschaft Charakteren, die mit edlem Ehrgeiz und schwärmerischem Hochsinn nach dem Schönen streben vor den Schwierigkeiten des Erreichens aber zurückschrecken? Die uns im Leben entgegentretende Erscheinung des Schönen, die Schönheit, entzückt uns, wie uns das Kunstwerk entzückt; um aber im Leben wie in der Kunst das Schöne zu schaffen, darf man den Kontakt mit dem rauhen Material nicht scheuen. Doch — fordern wir von der Welt nicht mehr, als sie geben kann, und begnügen wir uns, wenn sie statt anderer Wirklichkeit ihre flüchtige Bewunderung, ihre leere Sympathie dem Ideale zuzuwenden geruht! Was kümmert sich auch die Kunst in ihrer hohen Realität um das Scheinideal der Welt! Was fragt sie im Besitz ihres herrlichen Ideals nach der öden, kümmerlichen Wirklichkeit! —

II.

Senta, wohl eines der herrlichsten Frauenbilder, die je von der Kunst geschaffen oder von der Poesie geschildert wurden, ist dennoch so wenig wie Gretchen, wie Medea oder Gulnar, wie Ophelia oder Desdemona die Hauptfigur dieser Tragödie. Die Dichter haben, indem sie die weiblichen Gestalten in dem von den hohen Helden auf sie geworfenen Schatten ließen und sie durch die Erhabenheit des Gegenstandes ihrer Liebe veredelten, das richtige Verhältnis beachtet.

Auch in Wagner's Bild ist es der Holländer, der das ganze Interesse auf sich lenkt. Das unheimliche, alles so trübe beleuchtende Licht ist der Widerstrahl seines Antlitzes. Seinetwegen ist das ganze Kunstwerk geschaffen. Seine Figur, sein Wesen tritt auch vor allen anderen in den Vordergrund. Schon in der Ouverture hören wir gleichsam eine Erzählung seiner qualvollen Leiden. Wie aus weiter Ferne vernehmen wir seine dumpfe Stimme und sein trostlos ruhiger Blick scheint in starrer Verzweiflung durch die Dämmerung zu zucken.

Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet:



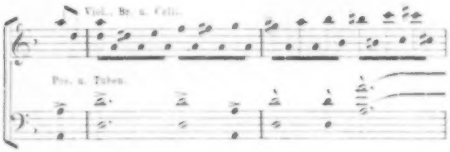
Dieses einige Takte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf der Tonika und der Dominante, ohne Terz, und macht so den Eindruck eines bei dem Zucken des Blitzes wahrzunehmenden Schattens, dessen Umrisse und Bewegungen in unserer Erinnerung haften bleiben. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Kapitäns auf. Sie kehrt, modificirt durch verschiedene Klangfarben, im Verlauf der ganzen Oper in ihren drängendsten Momenten wieder. Hier am Anfang der Ouverture verleiht ihr ein Unisono von Fagott und Hörnern den Charakter unstillbaren Grames.

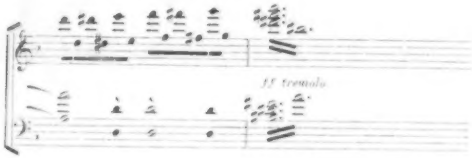
Ein Tremolo der Geigen in den hohen Lagen — ebenfalls auf der Tonika und der Dominante ohne Terz — malt die bewegte Fluth und entführt unsere Phantasie in das offene Meer. Dieses Tremolo wird vom sechsten Takt an durch chromatisches Auf- und Abwogen der Celli und Violen verstärkt. Es sind Wellen, die aus dem Abgrunde tauchend die kampftrotzige Stirn zur Schwelle des Himmels emporheben. Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an zu wogenden Felsen, die in ungemessenem Diameter zu Riesen sich ausdehnen und langsam, bedeckt von schneeigem Schaum, sich aufrichten, um ihre Gipfel wieder hinabzustürzen, wie Bergkuppen weißen Sandes.

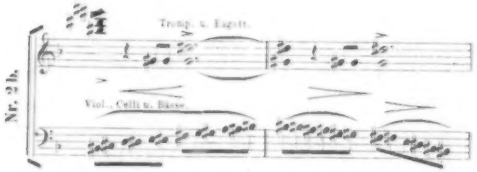
Nun rast der Sturm — die Windsbraut stöhnt — es heult der Orkan.

Von chromatischen Skalen begleitet erscheint das erste Motiv wieder:

Nr. 2a.







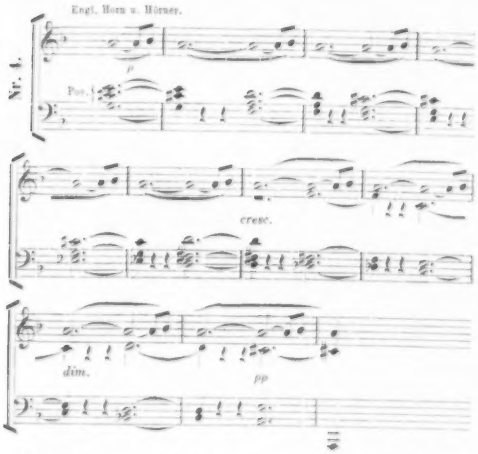
Aber bald zertheilt es sich in einzelne Signale, in Nothrufe, die mehr und mehr in der Ferne verhallen. In einem Decrescendo schließt dieses erste Bild, welches gleichsam ein Expositionsakt des Instrumentaldramas ist. Die Erinnerung an dasselbe drängt sich uns im zweiten Akt wieder auf, wenn Senta das unselige Los des Kapitäns erzählt.

Der stürmischen Einleitung folgt eine innig-zarte melodische Phrase. Wir hören den Engel der Barmherzigkeit, wie er mitleidsvoll dem Verdammten die Hoffnung anfacht, die sich um sein dunkles Schicksal wie ein Goldfaden um eisernes Räderwerk windet. Von Senta's Lippen tönt später diese Melodie:

in der Ballade des zweiten Aktes zu den Worten:

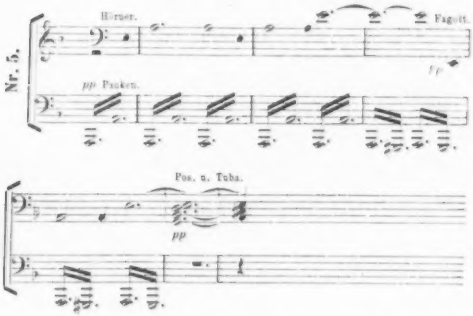
„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden."

Nun ertönen Klagelaute, sich den Hörnern entringend, gleich den letzten Seufzern eines entfliehenden Grames. Die Posaunen spielen einen abwärtsgehenden Passus:

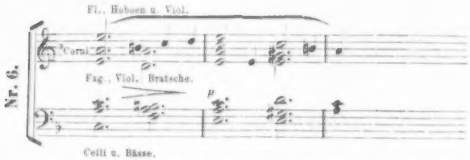


welcher im ersten Akt bei der Stelle wiederkehrt, wo das Geisterschiff die rothen Segel einreeft, um an der Küste, an welcher es seine gespenstische Fahrt beenden soll, zu landen.

Das erste Motiv tritt nun wieder vollständig auf:



und zeigt uns den finsteren Helden selbst, der jetzt zum ersten Mal zu uns spricht. Unbeweglich an den Mastbaum gelehnt mißt er mit kaltem Auge die hinter seinem Schiffe zurückbleibende wogende Fläche. Die scharf wehenden Ostwinde sind seine Vertrauten. Ihnen klagt er, wie einst jener kühne Titane den ihn umringenden Okeaniden, sein Los. An sein Schiff wie an einen schwimmenden Kaukasus gefesselt singt dieser neue Prometheus in klagendem Monolog folgende Melodie vor sich hin:



Sie bildet das Hauptmoment der großen Arie in der dritten Scene des ersten Aktes, deren musikalische Redegewalt den wermuthgefüllten

Hauch der schwermüthigsten Poesie durch die Tiefe ihrer Melancholie zu besiegen vermöchte. Die ersten Violinen, Flöten und Hoboen deklamiren folgende Verse:

„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
Doch ach! — mein Grab, es schloß sich nicht!" —

Diese Klänge voll unheilbarer Verzweiflung werden durch beängstigende Unruhe unterbrochen. Es folgt ein wie durch wirklichen und bildlichen Sturm hervorgebrachtes, ungeheuer anschwellendes Crescendo, als wenn die Stürme der Seele mit ihren furchtbaren Verwüstungen siegessicher die Katastrophen der Natur zum Wettkampf entböten. Das schon im Anfang vernommene Toben der zürnenden Wogen wird heftiger wie unter der Last verdoppelter Wuth. Alle Zornausbrüche der Sturmesgewalten und der schmerzgebeugten Seele streiten gegen und mit einander in betäubendem Getöse, in heiserem Lärm, in schrillenden Schauern und tollem Geheul, in dissonirendem Kampfgeschrei.

Dumpfe Klänge, wirre Stimmen tönen aus gähnenden Meeresschlünden, als wenn der Erdball gleich dem Thon in der Feuersgluth sich spaltete und der Weltenbau aufprasselte wie frisches von Flammenzungen beleckes Holz. Bergschwer rollt der Donner gleich einer entsetzlichen Drohung dahin — einem Todesgedanken gleich zuckt der Blitz und zieht seine Furchen durch die dunklen Wolken, mit seinem fliegenden Zickzack keck aufgeschlagene Augenlider geißelnd. Der Wetterschlag trifft wie ein sich entladendes Pulvergewölbe, das die Erzhallen des Himmels sprengen möchte.

Da schwillt und steigt — ein Leviathan — die Woge; da überstürzt sie eine andere, treibt sie wie ein Reiter sein Roß, und wie beutelechzende, getäuschte Alligatoren balgen sich beide. Mit dröhnendem Zähneklappern schließen sie die klaffenden Rachen, um hinunterzutauchen in den speichelgelben, giftigen Schaum, der über

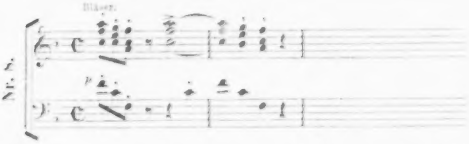
ihnen wie über Leichen sich schließt und aus dem sie wieder hervorschießen, neu sich bildend und aufrichtend als grausige Vertilger.

Angesichts dieser Schrecknisse und Kämpfe, unter dem Knirschen des Eisenwerks und dem Krachen wurmstichiger Balken bleibt der Holländer unverändert und sieht mit trübem Lächeln auf die entsetzliche Verheerung des Sturmes — ein Abbild seiner inneren Qualen: weiß er doch nur zu sicher, daß sein Schiff ewig ein Spielball dämonischer Gewalten zu sein bestimmt ist und die Legionen von Gefahren, welche es täglich umringen, ihm keine Zerstörung bringen werden. Er ruft mit René: „So erhebt euch endlich, ersehnte Stürme, die ihr mich hinübertragt in die Regionen eines anderen Lebens!“ Wir sehen ihn auf seinem unverwüstlichen Bord langsam umherwandeln. „Er fühlt nicht Regen noch Schneegestöber, nicht den Wind, der in seinem Haupthaar wühlt. Er sieht den Mond die Wolken furchen, wie ein bleiches Schiff, das auf den Wogen steuert, während das Leben in seiner Brust verdoppelt sich regt und weltenschöpferische Kraft in ihm auflodert.“

Beim Anhören dieser symphonischen Tonstöße der Bläser, dieses Strudels von Tönen, den jedoch ein mysteriöser Rhythmus zu kadenziren und in einer Art undefinirbarer Harmonie zu erhalten scheint, fühlt man, wie wohlthuend für hoffnungslos Leidende das Rasen der Elemente sein kann, ja mit welchem Verlangen es jene Armen suchen, denen die Ruhe nur Angst und Beklommenheit bietet, — man versteht das Bedürfnis derer, die an ein unabänderliches Geschick gebunden, durch die Betrachtung des ewigen Wechsels von heißem Verlangen und verspotteten Hoffnungen, von nutzlosem, verzehrend an Eingeweiden nagendem Sehnen und Wünschen sich zu täuschen suchen, — man versteht die schmerzliche Erleichterung, welche ihnen die das Ächzen des Verzagens und den Aufschrei sengender Schmerzen übertönende gigantische, von den Stößen nächtigen Sturmwindes angestimmte Begleitung gewährt.

Nach siebzig Takten eines grandiosen, phantastischen und in kühnen Zügen gleichsam al fresco gemalten Fortissimo hört man näher und näher kommend einen jener Rhythmen ertönen, mit welchen Matrosen gewöhnlich ihre Manöver begleiten:

Derselbe kehrt im ersten Akt wieder, wenn der Kauffahrer seine Anker auswirft und einzieht. Diesem Rhythmus folgt in der Ouverture ein scharfmarkirter, fröhlicher Gesang, den unsere Phantasie der Mannschaft eines Schiffes zuschreibt, welches arglos in dem unheilbringenden Fahrwasser des Hollanders ohne Ahnung seiner verderblichen Nähe segelt:



Es ist das Lied der Matrosen eines norwegischen Schiffes und stellt hier in schlagendem Kontrast die Behaglichkeit des Lebens, die Geringfügigkeit seiner Mühen und Sorgen gegenüber der trostlosen Verzweiflung eines mit dem Siegel des Verderbens gezeichneten Geschickes dar. Hie und da taucht ein Echo des Sentamotivs (Nr. 3) auf, als suche es ein Entrinnen vor diesem Chaos der Zerstörung, wo Abgründe sich öffnen und schließen, wo Wogenhügel sich erheben und niederstürzen, Meerjäulen in tollem Wirbel sich drehen, wo schlingernd und stampfend das Schiff bald Steuerbord bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeseite einherschleift, jetzt auf die Windseite umschlägt, jetzt wieder in flammende Wellen — flammend von den Strahlen einer wie in ein blutiges Leichentuch sich hüllenden Sonne — versinkt, um endlich wieder wie die Lavawogen eines Vulkans emporzutreiben.

Dumpf tosend und gährend dauert der Fluthenkampf fort, wäh-

rend das Sentamotiv verloren, verfolgt, verstoßen umherirrt, aber ebenso ausdauernd und beharrlich wiederkehrt, einem Engel des Lichtes gleich, dessen Flug von feindlichen Winden und bösen Leidenschaften gehemmt ist, dessen Fittige sich wund an Schiffsmasten schlagen, die mit beschleunigten Pendelschwingungen die Lüfte durchschneiden, um endlich erschöpft auf Felsenriffe, welche der unverwundbare Kiel des Schiffes streift, niederzusinken. Aber stets aufs neue erhebt sich der himmlische Bote wunderbar geheilt und gestärkt, wenn auch schmerzensbleich und ruhelos. Aufs neue entfaltet er seine von Licht und buntfarbigem Schaum glänzenden Schwingen, denen bitteres Naß entrieselt — bitter wie die Thränen, mit denen es gemischt ist.

Das Verdammungsmotiv kehrt in seiner ganzen Intensität wieder Partitur Seite 40. Immer noch ist das Schiff unbeschädigt. Der alte Ocean sieht staunend, wie ein Machwerk von Menschenhänden seinem scharfen Zahn, seinen zerfleischenden Klauen Widerstand leistet. Es fährt, fährt und fährt dahin auf den Wogen, die, betroffen sich unterjocht zu sehen, mit schäumender Geduld es tragen — sie, die ihr Recht der Entscheidung über Leben und Tod, über Entrinnen und Untergang so unerbittlich üben! Fest und sicher, ein niedergeschlagener Sieger, zieht das Geisterschiff seine Bahn. Verstört blickt es auf unempfangene Wunden. Und ist es nicht zum fühlenden Wesen geworden? versteht es nicht wie eines Kriegers Roß den Ruf seines Gebieters? theilt es nicht seinen tiefen Unmuth, seine düstere Stimmung? ist es nicht von seinem Wesen erfüllt und trägt nicht seine Haltung dessen Gepräge? Wie majestätisch und melancholisch gleitet es dahin — und jetzt wieder gebeugt wie ein leidender Mensch! Schlaff, als wären sie ein nachlässig umgeworfener Purpur, hängen die Segel vom großen Mast hernieder; wieder andere erblickt man ungleich, wie lose befestigten Schmuck, eingerefft an den Raenstangen, welche am Blitzstrahl verglüht, doch so unversehrt geblieben sind, als hätten sie die Werfte erst verlassen, und in ihrer horizontalen Lage Nadeln gleichen, welche unaufhörlich ewige Tage aus Fäden, geneht von heimlich vergossenen Thränen weben.

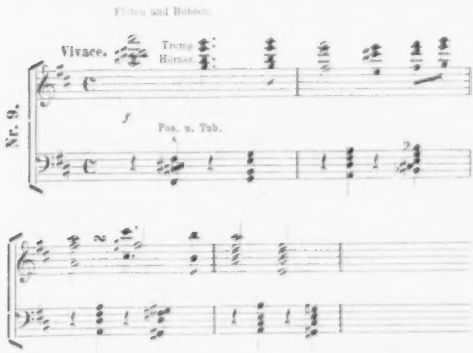
Müde der Last seines Bugspriets trägt das Schiff sein gleich einem Einhorn geziertes Haupt. Und wie ein Mensch, der mehr von

Bitternissen als vom Weine trunken ist, strauchelt es leise von Zeit zu Zeit. Das schwarze Takelwerk ist wie ein Trauerflor über das den ganzen Körper deckende dunkle Kleid geworfen, und als wollte sie den Tod herbei winken, flattert — ein unseliges Zeichen vernichtungsgierigen Lebens — die Trauerflagge, welche bald wie der gespaltene Pfeil einer Schlangenzunge ihre Spitzen entrollt, bald wie ein im Hinterhalt auf Beute lauerndes Reptil am Maste sich niederduckt.

So durchschifft der Holländer die Wogen.

Eine heftige Explosion, wie von jähem, rasendem Wellenschlage, mit einem Stoß, der es endlich erschüttert, treibt plötzlich das Schiff vorwärts und hält es auf verhängnisvoller Klippe fest. Schweigen tritt ein. Ringsum herrscht Angst und Betäubung.

Da stürmen wie tausend beschwingte Pfeile die Violinen in Septimengängen hinauf! Die Melodie der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor. Der neue Schlußrhythmus, von dem sie jetzt getragen erscheint:



ist derselbe, welcher in der Oper die Worte Senta's begleitet:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse,
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen'
Durch mich sollst du das Heil erreichen."

und welcher am Ende der Oper wieder aufgenommen wird, wenn uns die Schlußapotheose den Holländer und seinen Rettungsengel der Meeresfluth entfliegen in der Glorie des Himmels zeigt.

Das Tempo, in welchem dieser musikalische Gedanke zuerst auftritt, giebt ihm den Charakter elegischer Klage, unendlichen Mitleids und Erbarmens. Der spätere heroische und glühende Rhythmus aber verwandelt ihn in eine Art Siegesfanfare, in einen Hymnus der Freude und des Frohlockens.

Man könnte eine gewisse Analogie in der Schlußrede dieser Ouverture mit der zum „Freischütz" bemerken, in welcher ebenfalls das Motiv aus Agathens großer Liebesarie mit beschleunigtem Rhythmus wieder aufgenommen wird, als sollten zum Preis und zur Vergötterung der Liebe Lichtstrahlen in eine von Sternen besetzte Krone geflochten werden.

Diese Ouverture wird in Folge ihres Inhalts und ihrer Form kaum eine so verhältnismäßig rasche Popularität, wie die „Tannhauser"-Ouverture und die Einleitung zum „Lohengrin" erlangen. Sie wird nicht so leicht anerkannt und ihre Bedeutung nicht so schnell erfaßt werden. Dieses düstere Gemälde mit seinen stark tockirten Farben und seltsam geschnittenen Konturen, mit seinen dichten Finsternissen und unheimlichen Blitzen, mit seinem peinigenden, gepreßten Gefühlsausdruck ist darum kein minder bedeutendes Meisterwerk. Welch' ein erschütterndes Schauspiel entrollt sich hier vor unseren Augen! Rings alles zerschellend und zersplitternd! Zuckungen der Natur und des verzweifelnden Herzens! Stürmende Wogen — stürmende Leidenschaften — dumpfgrollende Donner und grollende Blasphemien — empörte Fluth und empörte Seele — Zischen des Orkans und grimmes Zischen des Hohnes!

Wie das Schiff, das den Stürmen des Meeres ein Spielball ist, dahinfliegt, so schwebt ein Unglücklicher inmitten der Schrecken hoffnungsloser Schmerzen. Die fest gezimmerte Fregatte trotzt doch

der Wuth der Elemente — auch die Energie männlichen Muthes vermag sich zu stemmen gegen die Stöße des Schicksals. — —

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die durch seine Werke dargelegten Anschauungen und Bilder unmittelbar in sich tragen. Hängt doch auch größtentheils ihr Erfolg von denselben ab. Wird dieses Wohlwollen einem Werke nicht bald nach seinem Erscheinen zu Theil, so finden sich selten hie und da Menschen von so viel Aufrichtigkeit und Gerechtigkeitsgefühl, um schüchtern ein Wort zu Gunsten eines solchen zu wagen. Derartige Kompositionen bleiben, weil sie wohl immer aus einer dem Publikum zur Zeit nicht geläufigen Gefühlsrichtung hervorgehen, einer Art Quarantaine unterworfen. Ehe nicht irgend ein Nebenumstand — sei es die plötzliche Liebhaberei eines berühmten Sängers oder ein ungewöhnlicher scenischer Effekt — das Publikum geduldiger und geneigter für sie stimmt, tritt selten ein Vertheidiger auf, um ihnen Geltung zu verschaffen. Es wäre aber gerechter, wenn die kleine Zahl der wahrhaften den Werth eines Kunstwerkes zu beurtheilen fähigen Kenner ihre Kräfte vereinigen würde, um ein solches ohne Rücksicht auf eine mehr oder minder günstige Aufnahme in das richtige Fahrwasser zu bringen und jene Barken, die bereits mit günstigem Winde dahinsegeln — auch wenn sie werthvolle Dinge an Bord haben sollten — ihrem guten Glück überließen, um denen zu helfen, welche durch ein Zusammentreffen hindernder Umstände an ihrem Weiterkommen gehindert sind.

Für letztere — für die hindernden Umstände — ist der Künstler nicht verantwortlich zu machen. Nur zu leicht und insbesondere, wenn er der höheren Eingebung folgt, kommt er in die Lage, daß die Wahl seiner Stoffe mit der herrschenden Geschmacksrichtung nicht übereinstimmt und dadurch seine Werke nicht den Eindruck hervorbringen, welchen augenblicklich die Zeitstimmung im Kunstwerk sucht.

Die Stoffe drängen sich seinem Geiste auf als das unabwendbare natürliche Produkt seines Seins, seiner Leidenschaften, seiner Freuden und Schmerzen.

Er bestimmt so wenig die originelle Tendenz seines Genies wie das Medium, inmitten dessen er geboren wird.

In Folge dessen bestimmt er nicht frei über die aus dem zufälligen Zusammentreffen beider in seinem Geist erblühenden Formen.

Die Werke der Poeten und Künstler müssen eine Konsequenz der Totalität ihres Wesens, ihres Geistes sein.

Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, die sich mehr von der Berechnung leiten lassen als von ihrem Instinkt, der einzig und allein sie auf den richtigen Weg zur Darstellung von Scenen und Gefühlen führen kann, die ihrem Naturell und Geiste am glücklichsten entsprechen!

Den dramatischen Werken gegenüber, bei welchen die Muse den poetischen Künstler zu Gesängen begeistert hat, deren Ton den ersten Hörern nicht schmeichelt, trotzdem aber den Meister erkennen läßt, ist es jedoch vor allem Sache der Künstler, der Kollegen — seien sie nun mehr oder minder glücklich begabt als er — alles Gewicht ihres Urtheils zu ihren Gunsten in die Wagschale der öffentlichen Meinung zu legen, alle ihre Bemühungen zu vereinen, um ihnen die Anerkennung zu gewinnen, die man ihnen schuldet, um sie an das volle Licht des Tages zu ziehen, wohin sie gehören.

Wenn nicht gerade eine vorübergehende literarische Periode sich vorzugsweise zur Darstellung von Charakteren und Schauspielen von gesteigerter Gewalt hinneigt, wird die Schilderung solcher immer — und zwar um so mächtiger, je größer die in ihnen wohnende Tragweite ist — der Gefahr ausgesetzt sein, die Menge eher unheimlich zu berühren als sie zu ergreifen. Der Menge fehlt die Fähigkeit aus den Stürmen, welche die Natur oder die menschliche Seele durchwehen, sofort das Schöne herauszufühlen. Ihr sind die verziehenden Gewitter mit fernem Grollen des Donners und leisem Wetterleuchten behaglicher. Daß nur kein Blitzstrahl irgend eine heilige Eiche zerschmettere oder eine überströmende Wasserfluth Tempel und friedliche Menschenwohnungen vom Boden wegspüle, Saatfelder verheere und den Rasen grüner Wiesen sammt liebeverbergendem

Gebüsche und zierlichem mit Reben bedecktem Geländer mit fortschwemme!

Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr, nur ein Scheinbild der Leidenschaft — ihr genügt ein Scheinbild des Leides, — auch mit einem Scheinbild der Freude ist sie zufrieden.

Er aber, Wagner, ist im Gegentheil weder der Poet noch der Maler von Scheinbildern. Ihm widerstreben die Halbheiten und Mitteltinten, die halben Situationen und Charaktere, und in der Anlage seines „Fliegenden Holländers" ist er schroffer und weitgehender als in seinen anderen Produktionen. Er hat sich innerlich mit diesem Menschen identificirt, dem das Dasein eine Züchtigung geworden, der verurtheilt zum Leben, den Tod herbeisehnt und ihn wie ein geliebtes Wesen, ja wie einen Gott heraufbeschwört, dem der Tod Wonne und Seligkeit sein würde. Sprosse auf Sprosse stieg er die mystische Leiter hinab, die in die Tiefe des jähen Schlundes führt, dem jene Wonne entsteigt, aus dem jene Seligkeit winkt. Er hat seine endlose Leere durchmessen, sein tiefes Dunkel durchforscht, seine eisigen Schauer gefühlt, seine unaussprechliche Trauer erfaßt. Er hat ausgesprochen, was sein Geist dort erlebt, was sein Herz vernommen, was seine Sinne empfunden. Und seine Accente wurden wehschreiend, seine Farben erdfahl, sein Mitleid grenzenlos; brennend seine Thränen und gepreßt seine Rede. Nicht nur den Schatten des holländischen Kapitäns beschwor er herauf. Auch seine bis zur Fühllosigkeit gepeinigte, bis zur Gleichgültigkeit erschlaffte Seele rief er zurück zum Leben — diese Seele, welcher die Tage gleich Wellen eines vergifteten Stromes vorüberrauschen, die gleich Lara schweigt, gequält wie Manfred, hochmüthig wie ein Verbrecher, still duldend gleich einem Opfer ist.

Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in so düsterer Nacht aufgerichtet, wie Wagner mit seinem Holländer, keines, aus dessen verglühten Augensternen die Blicke so erlöschend niedergleiten, um dessen todbleiche Lippen ein so schmerzliches Lächeln zuckt, dessen kühne Stirne so schmerzensmüde sich neigt und das trotz dieser Leiden stets eine edle, stolze Haltung selbst dann noch bewahrt, wenn der Leib unter der Geißel der Qualen erliegen will,

keines, das so sehr Großmuth und Seelenstärke bei einem Übermaß der Leiden bewährt. Nur wer diese düstere Gefühlshoheit, die aus dem langen Monolog des Kapitäns im ersten Akt zu uns spricht in sich aufzunehmen vermag, wer die edle Beschaffenheit dieses verzehrenden und nur durch neuaufglimmende Geduld gezähmten Ungestüms erkennt, wird aus dem Anhören der Ouverture zum „Fliegenden Holländer", sowie aus der Oper selbst die Poesie dieser Scenen verstehen, deren Katastrophen fürchterlich sind, mögen sie auf dem Meere oder in Herzen wüthen, in denen alle Schauer der Angst und alle Schrecken des Todes angehäuft sind, den der Mensch herbeifleht, um endlich — Vernichtung zu kosten. Doch höhnisch flieht selbst der Tod vor ihm.

Betrachte man die symphonische Einleitung als eine Wiedergabe des erhabenen Schauspieles eines Sturmes auf offener See oder als die dramatische Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele: in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen sein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn sie anders dieses Erbebens fähig sind.

Es würde Wagner nicht befriedigen gewisse Personen vor uns hinzustellen, diese oder jene Situation auf die Bühne zu bringen, die sich mit Ruhe und Kühle betrachten und beurtheilen ließen. Seiner leidenschaftlichen Natur würde ein solches Verfahren im höchsten Grade antipathisch sein. Diese sucht den Impuls ihrer Leidenschaften in Gefühlsregionen, die nur wenige dem Namen nach kennen, in denen noch wenigere heimisch sind und welche darzustellen nur ganz vereinzelt Auserwählte die Gabe besitzen.

Er ist nicht der Dichter der nur sinnliche Erinnerungen aus dem Theater mit nach Hause nehmenden Menge, in welcher keine erschütternde Bewegung, kein tiefer Eindruck haften bleibt. Er ist auch nicht der Dichter jenes Publikums, welches sich am liebsten durch schneidende Kontraste, durch unerwartete Vorfälle und plumpe Kunstgriffe zu flüchtiger Rührung hinreißen läßt. Er verlangt von seinen Zuhörern vor allem Bildung des Gemüths, einen tiefen Blick in das leidende Herz und die Fähigkeit seine inneren Ereignisse zu begreifen. Wer da geht, um eine große Oper zu sehen, um

von leichten Melodien die Krumen, wie ein guter Spießbürger Bonbons von einem Galadiner, mit nach Hause zu nehmen, wer gern Thränen ohne Anlaß vergießt, kann sich in Wagner's Opern nur langweilen, wie er sich übrigens auch beim Lesen Byron's oder Dante's langweilen würde. Glücklicherweise liest man diese Werke nicht öffentlich und es ist die Sache des Anstandes, ihre Kenntnis bei jedem vorauszusetzen. Aber Wagner, den das Studiren und Analysiren seiner Werke in stiller Kammer durchaus nicht zufrieden stellt, welcher verlangt, daß die Massen an der von ihm geschilderten Gemüthsbewegung theilnehmen, verschmäht — bei alledem in geheimer Verwandtschaft mit dem Heros der Romantik — die Darstellung untergeordneter Leidenschaften und Gefühle.

Alle Träger seiner dramatischen Werke sind nur Ausnahms-Organisationen, Ausnahms-Individualitäten. Die von gewöhnlichen Leidenschaften bewegten Gestalten, so meisterhaft sie auch gezeichnet sein mögen, bilden um jene Hauptpersonen nur Figuren zu den Gruppen.

Seine mit Vorliebe geschilderten Helden sind aus dem feinsten Stoff gebildet.

Um sie in ein diesem Stoff entsprechendes Medium zu setzen, sieht er sich gezwungen, die Fähigkeiten der menschlichen Natur zu überschreiten und nach Sagen und Legenden des religiösen und Volksglaubens zu greifen.

Der holländische Kapitän ist, wie Lohengrin, dem Tode unzugänglich. Tannhäuser dringt in eine unterirdische Grotte, um in den Armen einer Göttin zu ruhen und Siegfried — der Göttersohn — schreitet durch ewige Flammen, um eine Walküre sein eigen zu nennen.

Nicht um malende Effekte zu erzielen, strebt Wagner seinen Helden durch äußerliche Eigenschaften ein übernatürliches Wesen einzuhauchen. Im Gegensatz zu den Bestrebungen so mancher anderer, die Pygmäen ihrer Phantasie auf Stelzen zu heben, kommen seine Schöpfungen schon kolossal zur Welt. Die Sprache, die Unmittelbarkeit seiner Charaktere läßt uns sofort erkennen, daß er sie mit einer so hoch über dem Mittelschlag von Gefühlen stehen-

den Innerlichkeit beseelte, daß diese, die Erhabenheit ihres Fühlens und Denkens, es ihm zur Nothwendigkeit machte, sie auch mit wunderbaren Verhältnissen zu umgeben. Doch sei hiermit keineswegs gesagt, daß seine Helden aufhören Menschen zu sein, daß sie nicht mehr menschlich fühlen und denken. Im Gegentheil: ihre Seelenbewegungen sind allen zugänglich und wenigen gänzlich unbekannt; nur giebt ihnen Wagner das höchste Maß, das unser geistiges Auge zu erfassen vermag, und stellt sie in eine Region, welche für wenige erreichbar ist.

Ist es aber nicht eben so mit allen vollendeten Meisterwerken? Um nur ein Beispiel der plastischen Kunst zu entnehmen: stellen der Jupiter des Phidias und die Venus von Milo nicht menschliche Gestalten dar? Wer aber möchte ihnen bestreiten, daß sie Typen des Übermenschlichen sind? Und gehört nicht auch wieder die Poesie eines Phidias dazu, um diesen Jupiter, diesen Gott der Götter, in seiner ganzen Größe zu begreifen?

Als er den Griechen einen Allmächtigen hinstellte, bekümmerte es ihn wenig, ob nach ihren Mythen eine höhere Macht — das Fatum — selbst über Zeus walte, er dachte nur daran, daß Neid, Zwietracht und alles Böse nur im Unvermögen ihren Ursprung haben — daß die höchste Güte nur in der höchsten Macht zu erfassen sei — daß aus vollkommenster Macht die vollkommenste Güte entspringe und aus der höchsten Macht und vollkommensten Güte die vortrefflichste Weisheit folgen müsse. Auf der Stirne des Gottes läßt er die heitere Ruhe des Allwissens thronen; denn vor seinen Augen ist alles nur Harmonie; kein Blatt aus dem großen Buche der Natur bleibt ihm verborgen und in dem gigantischen Koncert, das in Zeit und Raum sich vor ihm entfaltet, erkennt er die Entstehung und Lösung aller Dissonanzen. So vereinigte er mit der Kraft der Umrisse, mit der Milde, die von dem lächelnden Munde des Gottes thaut, die Weisheit, die aus seinen lichtspendenden Blicken hervorstrahlt, und man darf sagen, daß sein Meißel ein offenbarender Interpret eines theologischen Dogmas war. —

Und dann diese Venus von Milo! Muß man nicht ein Poet sein, wie ihr unbekannter Schöpfer, um diese wunderbare Idea-

lität, diese Formel höchster Schönheit, diese Verkörperung des Geistigen, diesen vollkommenen Akkord einer göttlichen Tonalität, von welcher wir nur hier und da von ferne einige abgebrochene Intervalle vernehmen, in sich aufnehmen zu können?

Obwohl ihre Gestalt das gewöhnliche Maß übersteigt, macht sie doch nur den Eindruck vollkommen natürlicher Größe. Mit der Ruhe der Unsterblichkeit pulsirt das Leben selbst in ihren Adern; ohne Übermuth — weil unverwelklich — blüht die Gesundheit in ihr. Ihre Bewegung, von Anmuth geneigt, gleicht einer Offenbarung der Liebe. Friedliche Majestät herrscht in ihr, wie in einem geheiligten Tabernakel. Wie die Saiten der Lyra der Meisterhand harren, so scheinen ihre Lippen bereit unter dem Hauch der Begeisterung zu erbeben. Um ihre Stirne schwebt die erfassende Einsicht, ohne daß der schöpferische Gedanke sie mit seinen geheimnisvollen Linien gefurcht hätte oder der Wille sie beschattete, wie die Stirne des Donnerers Zeus. Senkrecht, zwei beseligenden Feuerströmen gleich, fallen ihre Blicke, welche des Sterblichen Brust zermalmen müßten, würden sie nicht zum ätherischen Element, in dem er verklärt sich wieder findet. In leisem Beben ruht ihr aufgerolltes Haar, jene Elektricität verrathend, welche die Würze der Schönheit ist. Aus ihren Armfragmenten spricht die Kraft zu fest umspannender Umarmung; man fühlt, daß sie das Geliebte an ihrem Herzen festzuhalten vermag, an diesem Herzen, das eine ganze hohe Welt birgt, einen Urquell erhabener Übereinstimmungen, vollkommener und unendlich mannigfaltiger Konsonanzen und räthselhafter Verbindungen, einen unkörperlichen Urtypus, zu welchem ihre ganze lebendige Erscheinung nur die durchsichtige Hülle ist. Elastisch runden sich ihre Lenden, Zeugen der befruchtungsfähigen Energie der vollkommenen Schönheit, die ein unerschaffenes Gleichgewicht aller Affirmationen ist.

Erfüllen diese Meisterwerke unseren Geist nicht mit höheren Vorstellungen, als sie die glänzendste Wirklichkeit unserer Bewunderung je bieten kann? Sind sie nicht übermenschliche, übernatürliche Schöpfungen? und waren trotzdem Elemente in ihnen, welche nicht wesentlich menschlich sind oder außerhalb der Natur liegen?

Jede Kunst hat das Recht besondere Typen aufzustellen, welche

diesen oder jenen Seelenzustand in einer idealen Abstraktion zur Erscheinung bringen — sei es fleckenlose, unverwüstliche Tugend, sei es der in seinem höchsten Ausdruck festgehaltene Schmerz. Solche Verkörperungen sind wie koncentrische Prismen, welche die ganze Lichtfülle gewisser Strahlen widerspiegeln, von denen wir sonst nur, je nachdem sie auf verschiedene Individualitäten vertheilt sind, die Abstufungen der einzeln sich folgenden Tinten kennen lernen würden.

Die Kunst aber belehnt nur unter der Bedingung die Phantasie des Menschen mit ihrem schöpferischen Vermögen, daß er ihre Geheimnisse ihr entreiße, ihre Mysterien enthülle.

Je höher der Gedanke ist, welchen der Künstler zu einem idealen Typus wählt, je höher das Gefühl über der oberflächlichen Fassungskraft des Gewöhnlichen steht, so daß sie durch Kommentare und Erläuterungen dem Verständnis der Menge näher gerückt werden müssen: um so nothwendiger ist es, daß Gedanke und Gefühl in einer Form von hervorragender Schönheit und relativer Vollkommenheit auftreten.

Trotz der beständigen Umgestaltungen, wie der Wechsel der Zeit und des Orts sie im menschlichen Geist hervorbringen, bleibt das menschliche Herz doch immer dasselbe, und immer wird es sich dem lebendigen, beredten Ausdruck von Seelenvorgängen, die seiner Natur eigen sind, eindrucksfähig zuwenden. Es wird niemals unempfänglich für poetische oder plastische Meisterwerke werden, mögen sie ihren Ursprung auch einer noch so entfernten Vergangenheit, einer noch so verschiedenen Civilisation verdanken. Indische Poesie und griechische Kunst machen noch heute verwandte Saiten in uns erklingen; sie wecken Gefühle und Ideen, die niemals aussterben. Immer aber wird die Schönheit der Form, des Stils, der herrliche Körper, in welchen der Gedanke sich kleidet, es sein, was ihm Unsterblichkeit verleiht.

Nicht dem Wollen des Künstlers, sondern dem, was ihm auszusprechen gelungen ist, trägt die Nachwelt Rechnung.

Nur wenn der Gedanke die ergreifende Form gefunden hat, durch die er ungeschwächt wie eine Flamme in schleifreiem Krystall

leuchtet, wird sein Werk die Grundbedingung langer Lebensfähigkeit in sich schließen.

Da die Musik nicht wie die plastischen Künste ein Modell zum Nachahmen hat, aber doch wie die Architektur sich in sehr verschiedene Stile verzweigt, gleich ihr allen Veränderungen der Schule, der Manier, des Geschmacks unterworfen ist und ebenso innig wie sie mit dem Charakter der Nationalitäten zusammenhängt, so läuft sie noch öfter als die Architektur Gefahr, daß ihre Idiome todte Sprachen werden, daß das Verständnis für ihre Formen abhanden kommt, daß ihre geheiligten Hieroglyphen räthselhafte Zeichen bleiben, daß ihre Herrlichkeiten in die einer neuen Morgenröthe vorangehende Nacht versinken. Dennoch besitzt sie die Gabe im kühnen Flug ihrer großen Meister und Gebieter einen so vollständigen Zusammenhang von Geist und Stoff zu erstreben, daß ihren vollendetsten Momenten — ungeachtet aller Veränderungen des Stils — die Kraft eingeboren ist, Eindrücke, welche dem in sie ergossenen Gefühlsinhalt entsprechen, hervorzubringen. Welche Umgestaltungen auch unsere Kunst im Laufe der Jahre oder Jahrhunderte erfahren wird, welche Modifikationen sich auch in der Art der Behandlung, Gruppirung, Vereinigung der verschiedenen Elemente melodischer Gedanken, harmonischen Gewebes, rhythmischer Bewegung, unbekannter Klangfarben, neuer Modulationen, unerwarteter Tonalitäten geltend machen mögen, so glauben wir, daß Wagner's Werke, in Folge der hervorragenden Schönheit und relativen Vollkommenheit ihrer die Gedanken und Gefühle ausprägenden Form, das typische Monument des musikalischen Drama unserer Epoche und namentlich im großen deklamatorischen Stil, wie er sich zur Zeit, wo der Musik die reichsten instrumentalen und scenischen Hilfsmittel zu Gebote stehen, entwickeln konnte, die bedeutendste Leistung bleiben werden.

Wagner hat nicht allein seinen Rahmen und die Kraft seines Kolorits bis zur äußersten unseren Sinnen gesetzten Grenze ausgedehnt: er hat in seinen Dramen auch so zahlreiche Mittel der Wirkung koncentrirt, daß ihre Vereinigung die ganze Gehör-, Gefühls- und Auffassungsfähigkeit der Zuhörer beansprucht. Wagner

hat sich der sämmtlichen Instrumentaleffekte, Gruppirungen der Stimmen und der ganzen Pracht der Dekorationen u. s. w. seiner Vorgänger bemächtigt und auf tiefgehende, von ihm vollständig entfaltete Stoffe verwandt.

Jedes von den drei in der Reife seines Genius geschaffenen Werken erreicht mit verschiedenen Mitteln und anderen poetischen Hebeln dasselbe. Im „Tannhäuser" wird der Streit zwischen Gutem und Bösem, zwischen Freiheit und Autorität, zwischen Seele und Sinnen, den beiden Principien, welche in der Natur und im Menschen so tief wurzeln, daß ihr Nebeneinander, so sehr es auch von Vernunftgründen als unmöglich dargestellt werden mag, ewig fortbestehen wird und dem Geist immer wieder als das einzig Mögliche erscheint, in so ergreifender Weise geführt — er versetzt das große Problem unseres Daseins, dessen Lösung von den Titanen der menschlichen Intelligenz so beharrlich gesucht wird, in so schmerzensreiche Regionen und greift mit so kühn energischer Hand in die Saiten, deren bloße Berührung unserem verwundbaren Innern schon Schmerzen verursacht, daß in dem Maße, in welchen das Drama seine feierlich leidenschaftlichen Entwickelungen entrollt, uns der Athem wie beim Ersteigen hoher Gipfel stockt und unsere Kräfte der Erschöpfung nahen, wenn das Ende voll Trauer und überirdischer Freude eintritt.

Gegenüber dem „Lohengrin" möchte es beim ersten Blick beinahe scheinen, als berge das Sujet desselben eine geringere Wirkungsfähigkeit in sich. Er erzählt nicht, wie der „Tannhäuser", jedem Zuhörer mit einer Art poetischer Apologie seine eigene Geschichte und man glaubt darum, gegenüber den sich hier entwickelnden Begebenheiten und Leidenschaften ruhiger bleiben zu können. Und doch ist dem nicht also. Der Autor hat hier alle erdenklichen Hilfsmittel der Kunst so verschwenderisch angehäuft, mit solcher Farbenpracht und wieder mit solch hehrer Keuschheit im Kolorit, mit solch lebendiger Wahrheit gemalt, daß selbst der ruhigste Zuschauer sich endlich vergißt und nur noch in den Wesen lebt, deren Geschick sich vor seinen Augen vollzieht. Trotzdem Wagner hier kein Spiegelbild seiner eigenen Leiden, wie im „Tannhäuser", geschaffen hat, muß der Hörer sich gefangen geben: er geht ganz in den vor ihm sich

bewegenden Gefühlen auf, er empfindet sie lebendig mit und folgt ihrer Entwickelung so angespannt, daß er am Schluß des erschütternden Drama mit erschüttert ist.

Im „Fliegenden Holländer" endlich sehen wir uns in keinem von den oben angeführten beiden Fällen; wir finden weder in den handelnden Personen uns wieder, noch fühlen wir uns durch den gebieterischen Zauber einer mit feingebildetem Geist verbundenen Kunst gezwungen unsere Freiheit aufzugeben. Hier ist aber der Inhalt selbst so tief traurig, der Unglückliche ist von seinem ersten Auftreten an so maßlos elend und bekundet das in so düster klagendem Gesange, daß wir beim Anhören dieser tragischen Elegie als Vertraute solcher Leiden, als Zeugen so edel erduldeter Qualen uns der Thränen nicht erwehren können. Lassen uns auch die wenigen Lichtstriche in diesem Sturmbild und seine wenigen heiteren Scenen auf Augenblicke zur Ruhe kommen, so macht das Ganze doch den Eindruck so unheilbarer Schwermuth, daß man am Schlusse glaubt den Becher derselben bis auf die Hefe geleert zu haben.

III.

Im ersten Akt, wenn nach dem Schlußakkord der Ouverture sich der Vorhang hebt, dauert der Sturm im Orchester fort und wird auf der Scene sichtbar. Sie stellt eine norwegische Küste mit steilen Felsenufern dar.

Es ist Nacht — das Meer heftig bewegt. Ein Kaufmannsschiff wird längere Zeit auf den Wellen umhergeschleudert und vom Strand zurückgeworfen. Endlich landet es und wirft Anker. Alles ist in dichtes Dunkel gehüllt und nur das Zucken der Blitze läßt uns die Matrosen gewahren, die zu ihren Manövern einen jener monotonen Rufe ertönen lassen, der diese Bewegungen rhythmisch kadenzirt:

Matrosen:

Nr. 10.

Tenor.

Ho - jo - be! Hal - lo - jo!

Bass.

Ho - jo - be! Hal - lo - jo!

Daland, der Kapitän des Schiffes, steigt an das Ufer, um sich zu orientiren, und findet, daß ihn der Sturm sieben Meilen vom heimatlichen Hafen, in den er nach langer Abwesenheit einlaufen wollte, entfernt hat. Inzwischen beginnt der Wind sich zu legen, in Folge dessen er seiner Mannschaft erlaubt sich der Ruhe hinzugeben. Auch er sucht sie und vertraut währenddessen einem jungen Piloten die Nachtwache an. Dieser, obwohl auch von Müdigkeit erschöpft, versucht trotzdem dem Schlafe tapfer zu widerstehen und, um sich besser wach zu halten, stimmt er ein Lied zum Lobe des Südwindes an, der das Schiff zur Heimat, zum Liebchen zurückführt. Der Gesang ist hie und da von leichten Schlafanfällen des Sängers unterbrochen, und in dem Maße in welchem der Wind schwächer weht, werden auch die Töne des Orchesters milder und lassen die tapfere Tenorstimme heller hervortreten. Doch nach kurzen Pausen peitscht eine brausende Woge aufs neue das Schiff und der von ihrem heftigen Stoße aus dem Schlummer aufgeschreckte Pilot stimmt den Refrain seines Liedes von neuem an.

Für das Ohr des Musikers ist das durch die Streichinstrumente, besonders von Violen und Celli dargestellte stets wechselnde, ruhelose Wogen und Schäumen von außerordentlicher Wirkung. Es geht durch die erste und zweite Scene bis zu der dritten und der Erscheinung des Kapitäns fort.

Diese drei ersten Scenen bilden so gewissermaßen die sichtbare Darstellung der Ouverture. Das Ohr glaubt noch besser als das Auge das riesige Anschwellen der Fluthen zu sehen, die — nach einem Ausdruck des Autor — sich in der scenischen Anordnung „thurmhoch erheben“.

Es giebt wenig Meisterwerke beschreibender Poesie, die dem hier entwickelten landschaftlichen Talente an malerischer Wirkung gleichkommen. Man möchte ihm gegenüber, wie vor Preller's Seegemälden sagen: „Das ist naß!“ Man spürt die salzige Brise in der Luft, — man glaubt den scharfen Duft der Seegräser einzuathmen, den prickelnden Kuß des nördlichen Hauchs, den schweren Nebel, den leichten Reif der kalten Zonen zu fühlen, der die Augenlider niederdrückt und die Hände frostig macht, — man hört den gezackten Flug der weißen Möven, die gleich neckischen Kobolden umherwirbeln oder wie Schneeflocken, die der launische Nordwind vor sich herjagt, in der Irre schweifen, — man hört den kurzen ängstlich fragenden Schrei, das unruhige Gekreische der gefiederten Abenteurer, ihren hastig zuckenden Flügelschlag, ihre Zeichen flüchtigen Schreckens im Schwanken zwischen Reiselust und Furcht vor den Anzeichen des kaum beschwichtigten Sturmes — wir fühlen die Seeluft, wir baden gleichsam in den dem Meere entsteigenden Dünsten, wir sind betäubt von dem steten Schaukeln auf der Brust des alten Oceans, der immer jung bleibt in Anmuth und in verführerischem Lächeln, in seinen verliebten und treulosen Verlockungen, wie in der Energie seines wilden Zornes, seiner blinden Rache.

Unter einem leise bebenden Rhythmus scheint es, als wäre der flüssige Krystall in seinem ungeheuren Bassin durch das unruhige Gebaren des unterseeischen Riesen bewegt, des furchtbaren Adamastor, dem einst unter anderem Meridian die kühnen portugiesischen Entdecker begegneten, der alle Zonen seines Reiches besucht, um die Grenzen zu hüten und mit heftigem Flossenschlag die Myrmidonen in die Tiefe taucht oder die frechen Eindringlinge aus seiner Sahara fortschreckt, deren einsame Weite ihm lieb ist.

Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen Marine nicht entziehen. An reichem pittoreskem Detail steht sie auf gleicher Stufe mit den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden. Ohne Bedenken läßt es sich hoch über alle analogen Versuche stellen, die

sich in anderen musikalisch-dramatischen Werken vorfinden und zu einem Vergleich berechtigen.

Wir sprechen dieses aus, ohne dem Genius Mozart's zu nahe treten oder die seinem enthusiastischen Biographen Oulibicheff schuldige Rücksicht außer Augen setzen zu wollen, welcher von den beiden Stürmen im „Idomeneo" folgendermaßen spricht: „Erhebt sich nicht Mozart in den abwechselnden Chören der Schiffbrüchigen und der am Ufer Stehenden, wie ein Neptun über das Niveau seiner Zeitgenossen, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, seinen Rivalen das der Verzweiflung aufzuerlegen?" — Und weiter: „Ein Wallen und Gähren im Orchester verkündet das Nahen des Ungeheuers . . . die Achtelbewegung wird immer eifriger, die Violinen schlagen Lärm in Akkorden, die wie Sturmglocken ertönen, die Phalanx der Bläser tritt mit langem Wehgestöhne hinzu . . . ein Sturm, gegen den der im ersten Akte nur ein Stoßwind war . . . Figuren steigen in denselben Intervallen zu gleicher Zeit auf und nieder und dies bringt, in Verbindung mit den Schwankungen des ^{12}/$_{8}$-Rhythmus einer Art von Trethalken, ein furchtbares Bild der unter den Schlägen Neptuns erbebenden Erde hervor. Ein Hagel von Triolen trifft die Flüchtigen, Finsternisse umgeben sie, der Orkan treibt sie nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, der Blitz betäubt sie durch seinen Glanz — das ist unvergleichlich, das ist erhaben!"

Dieser Analyse gehen folgende Worte voraus: „Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und solchem Luxus instrumentirt. Überall Reichthum, der an Verschwendung grenzt. Er wollte alles zur Anwendung bringen, was nur in einem Orchester Platz finden konnte."

Wir überlassen jedem musikalischen, redlich strebenden Künstler die beiden Partituren — wir möchten sagen können, die beiden Aufführungen — zu vergleichen, um einzugestehen, daß mit dem materiellen Fortschritt in der Kunst das Genie heutzutage Wirkungen zu erzielen vermag, von welchen die alten Meister nur ein Vorgefühl, nur eine Ahnung haben konnten.

Die Musik kann durch die immer gesteigerte Reproduktion der

Eindrücke, welche große Naturschauspiele in uns hervorrufen, ihr weites Gebiet noch immer erweitern, ungefähr wie einst die Malerei, indem sie den Goldgrund verdrängte, welcher im Mittelalter die einfachen Pompejanischen Grundfarben mit größerem Prunk ersetzte, um lebendige landschaftliche Perspektive zu versuchen, die Anfangs nur als Umgebung menschlicher Gruppen diente und sich später zu einem selbständigen Zweig der Kunst entwickelte. — —

Der junge Pilot hat sich tapfer gegen den Schlaf gewehrt — endlich aber überwältigt ihn die Müdigkeit. Während einer Pause des Sturmes schläft er ein — so fest, daß er das neue Erwachen des Sturmes, die Regengüsse, die das Orchester über ihn schüttet, nicht spürt. Aus den dichten Wolken bricht nun die klagende fatalistische Melodie hervor, welche den hadernden Elementen das Nahen eines höheren Elementes verkündet, das ihrer Verwüstung lacht, ihrem Ungemach trotzt.

Schwarz, mit rothen Segeln, naht von ferne das Geisterschiff. Rasch segelt es dahin. Ungehemmt von den verdoppelten Windstößen, von heftig zuckenden Blitzen, vom Aufruhr der murrenden, widerspenstigen Wellen, von dem Getöse des Donners landet es Daland's Schiff gegenüber.

Auf dem Verdecke gewahrt man eine Gruppe schwarzgekleideter Matrosen mit langen weißen Bärten und von hagerem verstörtem Aussehen. Auch sie werfen ihre Anker aus, aber mit feierlich düsterem Schweigen.

Bleicher als alle bleibt der Kapitän lange unbeweglich an den Mast gelehnt, ehe er das Gefängnis verläßt, das ihn von neuem aufzunehmen erwarten wird. Langsam steigt er an das Land, traurig die ihn umgebende Landschaft betrachtend.

Aus dem Orchester taucht das Verdammungsmotiv (Notenbeispiel Nr. 1) auf, welches ein gedämpftes Licht, wie das einer Sonnenfinsternis, auf ihn wirft und ihn von allen lebenden Wesen zu isoliren scheint. Mit schmerzlicher Indifferenz an einem Felsen lehnend singt er mit hohlem Ton, aus dem die Leiden von Jahrhunderten reden:

„Die Frist ist um und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
das Meer an's Land. . ."

Zwischen jedem einzelnen Ausruf taucht aus dem Orchester eine schäumende Woge, als sollten sie immer eine neue siebenjährige Verdammungsfrist bedeuten, welche in der Zukunft ersteht, um in eine unbegrenzte Vergangenheit zu sinken.

Mit auflodernder Wuth bäumt er sich dagegen auf und ruft aus:

„Ha, stolzer Ocean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!"

Ein Schrei der Verzweiflung dringt aus den Worten:

„Dein Trotz ist beugsam — doch ewig meine Qual!"

Bald jedoch gewinnt er die Fassung eines dumpfen Trotzes gegen die Strenge seines Geschicks zurück und spricht mit gelassener Festigkeit:

„Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! —"

Und als drohe er selbst, ja als fordere er das Schicksal zum Kampfe auf, ruft er dann sardonisch aus:

— „Euch, des Weltmeers Fluthen,
bleib' ich getreu bis eure letzte Welle
sich bricht und euer letztes Naß versiegt!" —

Nach diesem Recitativ voll Hochmuth des Seelenleidens bricht aus dem Orchester ein neuer Windstoß. Die Wellen richten sich auf, wie Rosse sich bäumen, wenn sie das Herannahen eines übernatürlichen Wesens wittern, und der Holländer ergießt seine stolze Klage in dem melodischeren Arioso agitato, welches schon in der Ouverture vorkam. Die Erinnerung an das Erlittene drängt sich mit Macht in den Vordergrund und vermag nicht länger die herzzerreißenden Klagetöne zu ersticken:

„— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!" —

und mit aufstachelndem Tone, als entböte er, ein verwegener Streiter, menschliche Heere zum Kampf, fügt er hinzu:

„Verhöhnend dreht' ich dem Piraten,
im wilden Kampf hofft' ich den Tod:
„Hier" — rief ich — „zeige deine Thaten!
Den Schätzen voll ist Schiff und Brot" —
Doch ach! des Meers barbar'scher Sohn
schlägt bang das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot. — — —"

Nachdem er in Erinnerung an die Schrecken seiner Strafe zu immer aufwühlenderem Zorn und empörterem Unwillen sich erhoben, sinkt er nach diesen Worten, der Last der Verfolgung erliegend, in sich selbst zusammen. — Wie in gänzlicher Vernichtung verstummt er einen Augenblick und richtet dann einen kühnen, starren, forschenden Blick zum unversöhnlichen Himmel empor, der in diesem Augenblicke von einem dichten Schleier dunkler Wolken umhüllt ist. Der $^{6}/_{8}$-Takt wird hier zum $^{4}/_{4}$-Takt. Das Orchester verharrt in einem Tremolo der Kontrabässe und Celli, zu welchem die Violinen in ihrer tiefsten Lage hinzutreten. Abwechselnd unterstützen es Fagotte, Klarinetten und Paukenwirbel, welchen letzteren sich auf einige Takte die Posaunen im tiefen Register zugesellen.

Dieser Moment gehört zu den herrlichsten Inspirationen, deren die unter dem Banner der Schmerzen mit dem lebenden Leichnam der Verzweiflung kämpfende Muse fähig ist.

Lebendig und majestätisch in seinen Schmerz gehüllt, kalt und doch bewegt fragt der Holländer wie ein Ankläger die richtenden Mächte, welche ewig taub gegen seine Klagen, ewig blind gegen seine Leiden sind:

„Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an" —

Die noch einmal aufzuckende Hoffnung scheint endlich ganz zu ersterben. Wie blutwitternde Tiger springen die Wogen empor, die, glücklicher als er, an steiler Felswand sich brechen, während keine

Gefahr den fluchbeladenen Leib des Unglücklichen zu zerstören vermag:

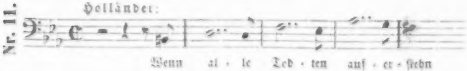
„Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ewige Treu' auf Erden ist's gethan!" —

Doch in einem letzten Aufraffen männlicher Energie und stolzen Muthes scheint er gleichsam die zerplitterten Glieder seiner gemarterten Seele aufzulesen und, indem er sie aufs neue vereint, zieht er sich zusammen wie eine Schlange vor den tödlichen Flammen, denen sie nicht mehr entrinnen kann. Jetzt ruft er das letzte unfehlbare Ziel seiner Leiden an, ihre düstere Vertagung, die dritte und letzte Metamorphose der Sirene der Hoffnung. Thöricht hatte er dem himmlischen Urtheil zu entgehen und den Tod auf seinen Pfaden zu finden geglaubt, verzweifelnd hatte er erfahren, daß er vergeblich nach dem engelgleichen Mitleid, das ihm die Pforten des Heils zu öffnen vermöchte, vergeblich nach den menschlichen Tugenden Liebe und Treue gesucht habe. So hofft er denn von dem Tage des allgemeinen Untergangs die Gewährung seiner Anwartschaft auf Vernichtung:

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert stehn:
So lang der Erde Keime treiben —
so muß sie doch zu Grunde gehn.
Tag des Gerichts! jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Todten auferstehn,
dann werde ich in Nichts vergehn . . .
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm' mich auf!"

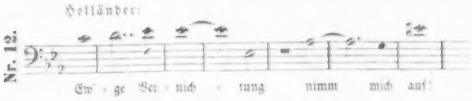
Der Rhythmus dieses letzten Ausrufes:

Nr. 11.

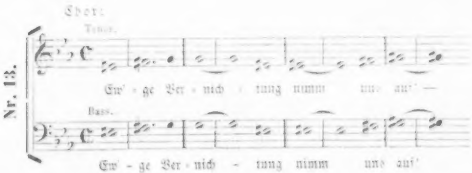


ist von überwältigender Wirkung. In den acht Haupttakten des Motivs, welche viermal wiederholt werden, schleppt er sich zuckend

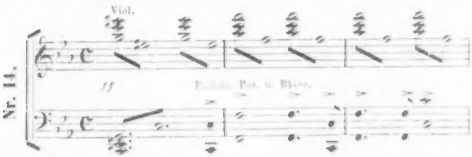
und knirschend von einer doppelt punktirten halben Note auf alternirende Achtel. Seinem Rufe:



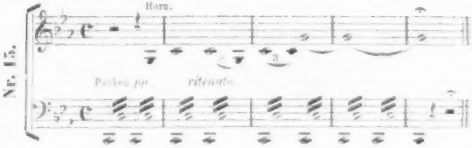
antwortet aus dem Innern des Schiffes, wie aus einer schwimmenden Höhle heraus mit dumpfem Grabestone, als käme er von einer Gruppe Ewigverdammter, und mit einem Accent, der voll heimlichen Vorwurfs die Rache für ihr eigenes Verderben auf sein Haupt zu häufen scheint, die unsichtbare Mannschaft seines Schiffes, die nach so viel vergeblichen Versuchen ebenso aller Hoffnung bar ist, wie er selbst:



Zwischen den letzten Worten des Kapitäns und dem klagenden Refrain seiner Matrosen ertönt aus dem Orchester gleich einem Urtheilsspruch aufs neue das Verdammungsmotiv, welches den Anruf des ersteren mit vollem Klange:



und den Refrain der Matrosen wie ein fernes Echo wiederholt:



Der Monolog muß zu den bedeutendsten gezählt werden, welche die musikalische Literatur besitzt.

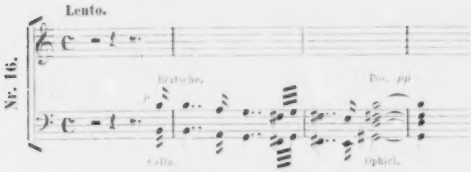
Energie des Gedankens und Gefühls gehen hier beständig Hand in Hand. Sie bewegen sich an den äußersten Grenzen, ohne in Übertreibung auszuarten, ohne zu krankhafter Verzerrung entstellt zu werden oder in zu langer Spannung zu erkalten. Die Skala aller Phasen des Leidens ist hier durchlaufen: stoische Ruhe, Zorn und Empörung, Ironie und Sarkasmus bis zur Sehnsucht nach Vernichtung.

Die klagende Monotonie, mit welcher die ausdrucksvolle und eindringliche Tonalität von C-moll nach den gewagtesten Modulationen beharrlich wiederkehrt, bezeichnet die immer wiederkehrenden, immer erneuten gleichen Schmerzen. In den mannigfachen den Gesang des Unglücklichen unterbrechenden Pausen giebt das Orchester den Kommentar zu seinen Tönen, die zu kurz sind, um so lange Leiden auszusprechen. Es greift da ein, wo die menschliche Stimme nicht ausreichend ist, um die ganze Intensität unaussprechlicher Seelenangst wiederzugeben. Die Musik dieser im höchsten pathetischen Stile gehaltenen Scene ergreift den Hörer auf eine Weise, deren die Poesie allein nicht fähig ist, weil sie die in der Brust anderer wohnenden Leiden mehr aufzählt und uns kennen lehrt, als uns fühlbar macht, während die Musik uns dieselben wirklich empfinden läßt, indem sie gewissermaßen unsere Adern mit einem Theil ihres ätzenden Giftes füllt und auf Augenblicke Tropfen für Tropfen von dem bitteren Safte des Krankheitsstoffes, der jene durchwühlt, in unsere Seele träufelt. Ein neuer Virgil kann der Musiker an

seiner Hand uns durch die Höllenkreise führen, welche ein menschliches Herz bergen kann, und uns die wechselnden Formen ihrer Qualen veranschaulichen.

Daland, den die ersten Sonnenstrahlen geweckt, gewahrt das in der Nacht hinzugekommene Schiff. Er ruft es durch das Sprachrohr an — aber umsonst. Niemand antwortet. Ein trauriges Echo sendet ihm nur den Ton seiner eigenen Stimme zurück. Endlich bemerkt er den Holländer, welcher nachdenklich beobachtend und doch zugleich zerstreut am Felsen lehnt. Und indem er auf ihn zugeht, fragt er ihn, woher er komme.

Die auf diese Frage folgende Pause ist vom Orchester mit einer spannenden Harmonie ausgefüllt:



„Weit komm' ich her" — antwortet der Holländer mit tiefer Schwermuth:

„— Verwehrt bei Sturm und Wetter
Ihr mir den Ankerplatz?"

Daland.

„Verhüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?
— — — — — — — — — — —
Hast Schaden du genommen?"

Eine tiefe Trauer erfaßt uns, wenn der Kapitän antwortet:

„Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zählt' ich nicht die Jahre mehr.

Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand;
das einz'ge nur, nach dem ich brenne —
ich find' es nicht, mein Heimatland! —"

Von den Worten an: „Durch Sturm und bösen Wind verschlagen" beginnt eine Art seltsamer Cantilene von vierzig Takten, von einer eintönigen Figur der Violinen und Celli in Achtelbewegung begleitet und durch lange Noten der Klarinetten, Hörner, Fagotte, Violen und Kontrabässe unterstützt:

Holländer:

Nr. 17.

Moderato.

Durch Sturm und bö - sen Wind ver-

Viol. u. Celli.

p

Kl. Hörner, Fag., Viol.

Bässe.

schla - - - gen,

Diese Art psalmodirten Trauerliedes, in der konventionellen Form ihrer Mittheilung an die Außenwelt, macht nach ihrem früheren wilden Aufstürmen den Eindruck einer Erstarrung des Schmerzes. Die vierzig Takte gleichen den Wellen eines todten Meeres, die mit farblosem Widerscheine sich träge aneinander lehnen.

Der Holländer fährt fort:

„Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus
und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
so sollst du sicher deines Vortheils sein."

Er befiehlt eine Kiste von seinem Schiffe herunterzubringen. Sie wird vor Daland geöffnet. Geblendet vom Anblicke des Goldes, der Perlen und Edelsteine betrachtet dieser die Schätze mit den Blicken einer naiven Habgier. In seiner Ekstase fragt der biedere Norweger, wer jemals einen Preis für solche Kostbarkeiten bieten könne.

Der Holländer erwidert:

„Den Preis? Sechs hab' ich ihn genannt: —
dies ist das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Theil
von dem, was meines Schiffes Raum verschlicht.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib
noch Kind und meine Heimat find' ich nie!
All' meinen Reichthum bie' ich dir, wenn bei
den Deinen du mir neue Heimat giebst."

„Wie soll ich dich versteh'n?" sagt Daland.

„„Hast du eine Tochter?"" fragt jener zurück.

„Fürwahr, ein treues Kind!"

„„Sie sei mein Weib.""

„Wie? mein Kind — dein Weib?" ruft Daland aus, dessen Auge mehr und mehr am Gold sich weidet und mehr und mehr in die Betrachtung der kostbaren, nachlässig zu seinen Füßen ausgebreiteten Kleinodien sich verliert.

Der Holländer singt:

„Mich fesselt nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schick'sal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimat erreichen:
Zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Läßt du zum Bunde dich erweichen,
O, so nimm meine Schätze dahin!"

Daland giebt der magnetischen Anziehungskraft des Goldes nach, das mit Händen zu greifen vor ihm ausgebreitet liegt. Er schmählt und hadert mit sich selbst, daß er sich auch nur einen Augenblick besinnen könne, um am Ende gar ein Glück entrinnen zu lassen, das er für einen Traum halten muß, und entgegnet:

„Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib',
müßt' er im Verzage wanken:
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkomm'ner sein?
Ein Thor, wenn das Glück ich versäume!
Voll Entzücken schlage ich ein.

Wagner's hochstrebende Gefühlsrichtung ließ ihn hier die Farben nicht bis zur Karrikatur steigern. Er mildert den Ton kaufmännischen Anstrichs in diesen väterlichen Zärtlichkeiten, deren tausendmal gehöhnter und gegeißelter Egoismus seine Habsucht und Handelsgewohnheiten niemals aufgiebt. Daland hat mindestens einen Anstrich von Würde, die aus der gemüthlichen Neigung für seine Tochter entspringt:

„Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück."

Der Holländer erwidert mit einer unheimlichen Betonung, die das Herz beklemmt:

„Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein."

Das in dieser Scene öfters gebrauchte Wort Treue, in anderen Fällen so häufig angewandt und banal geworden, berührt hier wie der Klang einer Sterbeglocke.

„Du giebst Juwelen, unschätzbare Perlen,
das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —"

erwidert nun Daland mit halb freundschaftlichem, väterlich bedenklichem Tone, halb mit dem des Kaufmanns, der seine Waare preist.

„Du giebst sie mir?" fragt nochmals der seltsame Brautwerber.

„„Ja, mich rührt dein Los““ — versetzt der Norweger, der, wenn auch bäurisch unbeholfen, doch nicht um Motive verlegen ist, mit denen er den eingegangenen Verkauf seines Kindes übersinnlicht. Des Holländers Freigebigkeit, statt ihn zur Vorsicht zu mahnen, ob sie nicht vielleicht eine Falle für Senta sein könnte, erscheint ihm als ein Beweis seines edlen Herzens. Aber, wie er die Wahrheit spricht, wenn er gesteht, daß er sich einen solchen Eidam gewünscht habe, so glaubt er auch wahr zu sein, indem er sich überredet, daß er sich keinen anderen gewählt haben würde, auch wenn sein Gut nicht so reich wäre. Er kommt mit dem Holländer überein, den ersten günstigen Wind zu benutzen, um in Daland's Heimat zu landen.

Dieser Dialog ist fein geführt und bildet einen ziemlich natürlichen, wiewohl raschen Übergang zu der ominösen Verlobung.

Während der Kaufmann sich seines glücklichen Loses freut, den Sturm preist, der ihn zu so guter Stunde von seinem Wege abgelenkt, sich zu einem so beneidenswerthen, allen seinen Wünschen entsprechenden Eidam gratulirt, tritt der unselige Kapitän mit einer an Absichen grenzenden Trauer eine neue Prüfung, einen neuen Versuch an, zu welchem ihn die Hoffnung — diese mit allen Übeln aus Pandorens Büchse entsprungene Thörin — treibt:

„Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin“ —,

ruft er aus.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Verbindung der beiden Personen, die durch das große, sehr ausgeführte Schluß-Duett zu einer innigen wird, eine unangenehme moralische Dissonanz hervorbringt. Vielleicht war es der aus einem der düstersten Gedichte von Byron — dem „Manfred“ — empfangene Eindruck, der Wagner bewogen hat eine phantastische Individualität wie den Holländer der simplen rohen Natur eines Daland entgegenzustellen. Die Scene zwischen Manfred und dem Alpenjäger ruht jedoch auf anderer moralischer Grundlage und erquickt die Phantasie, anstatt ihr unwillkommen zu sein; denn der schlichte Mann, wenn auch noch so

weit entfernt die Qual Manfred's und die Möglichkeit des Selbstmordes begreifen zu können, bildet keinen schroffen Gegensatz zu dem hehren Edelmann, den er rettet: beide sind stolz und edel, jeder nach seiner Art.

Bei dem englischen Dichter sehen wie die harmonische Gegenüberstellung zweier Arten der Poesie, der instinktiven und reflektirenden, bei dem deutschen den herben Kontrast der gemeinen Prosa mit der schwermüthigsten Poesie.

Hier bei Wagner sind die beiden Personen zu unähnlich; es ist ein zu großer Abstand zwischen ihnen, als daß die Wirkung ihrer verschmolzenen Stimmen nicht als eine forcirte (etwas opernmäßige erscheinen sollte. Während der eine sich zum Tragischen erhebt, sind dem anderen absichtlich musikalische Gemeinplätze in den Mund gelegt, welche die Gewöhnlichkeit seines Charakters auf das schärfste wiedergeben.

Das ganze Benehmen des Holländers zeigt stille, ruhige Würde. Sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent; er handelt und redet nach alter Gewohnheit — so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt. Alle Momente, auch die scheinbar absichtlichsten seiner Antworten und Fragen, ergeben sich wie unwillkürlich, und er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich ermüdet, theilnahmslos und mechanisch ergiebt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach Erlösung. Die Frage: „Hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin. Als aber Daland enthusiastisch antwortet: „Fürwahr, ein treues Kind!", reißt es ihn plötzlich zu der alten, so oft als trügerisch erkannten Hoffnung hin und mit einer krampfhaften Hast ruft er aus: „Sie sei mein Weib!" — So schildert und bringt Wagner selbst die innersten Erregungen in diesem Zusammentreffen zum Ausdruck.

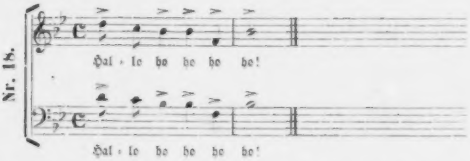
In Daland dagegen finden wir keine Erhabenheit des Gefühls. Er repräsentirt ganz und gar die Alltagsbiederkeit, die ohne Wurzel und Bestand ist, wie ein Wassergewächs, das vom ersten besten Ereignis ohne Widerstreben fortgetrieben wird und nicht einmal seinen Tod im Momente der Auflösung fühlt. Wagner hat dem Daland

nichts desto weniger alle möglichen Hinterthüren offen gehalten, um dieser Rolle die Konvenienz zu bewahren. In einer kleinen über die scenische Einrichtung dieser Oper an die Theaterregisseure gerichteten Schrift sagt er bezüglich derselben, daß diejenigen, welche die Scene zwischen Daland und dem Holländer vielleicht unnatürlich finden sollten, nur bedenken möchten, wie solche Händel unter anderen Formen und mit weniger Verdeckungskünsten wohl tagtäglich in allen Klassen der Gesellschaft abgeschlossen werden. —

Der Sturm ist gänzlich beschwichtigt. Der gewünschte Wind erhebt sich und die beiden Schiffe lichten die Anker. Daland's Schiff soll den Weg zeigen und läuft zuerst aus.

Während die Matrosen die Anker lichten, stimmen sie wieder die charakteristischen langgehaltenen Noten an, welche sie beim Landen in der ersten Scene gesungen hatten: Hohoje, halloho, hollo, halloho! Notenbeispiel No. 10, wonach sie im Chor das ganze Lied des jungen Piloten zu Ehren des Südwinds wiederholen, der die ungeheuren weißen Segel aufbläht wie Schwingen eines Schwanes.

In den Refrain mischen sich einige Andeutungen der Tanzrhythmen, die zur Feier der Rückkehr im dritten Akte vorkommen:



Die anderen Verse tönen fort, während der Kauffahrer sich entfernt. Alle Manöver mit erstaunlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, aber mit Todesschweigen ausführend folgt ihm das schwarze Schiff mit rothen Segeln.

IV.

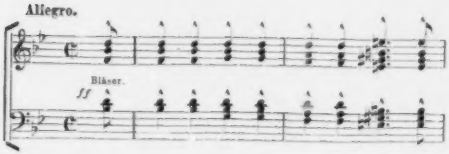
Dem zweiten Akte geht ein Instrumental-Intermezzo voraus.

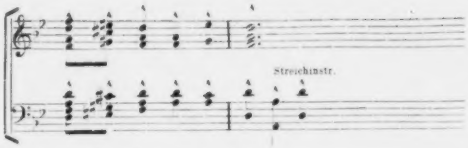
Wagner wendet auf ähnliche Stücke eine große Sorgfalt. Seine Zwischenakte sind voll genialer Züge, voll feiner poetischer Intentionen. Meistens sind sie epische Fortsetzungen oder Ergänzungen der dramatischen Handlung, in welchen die kontrastirenden oder verwandten Hauptmotive und Ideen der Oper gleichsam die Ereignisse bis zum Beginn des nächsten Aufzugs vorauserzählen. Sie sind eben so meisterhaft stilisirt, als die von dem Lauf der Begebenheiten oder dem momentanen Ausruhen der Stimmen bedingten Pausen in der Handlung, während welcher das Orchester selbständig eingreift.

Derartige Zwischenräume wurden sonst mit nichtssagenden banalen Ritornellen ausgefüllt. Wagner aber behandelt sie mit besonderer Aufmerksamkeit. Er läßt sie als integrirenden Theil des Dramas eine wichtige Stellung in demselben einnehmen. Solche Momente vervollständigen bei ihm die Physiognomie seiner Personen, welche sie gleichsam mit einer besonderen Atmosphäre ihrer vergeistigten Leidenschaften umgeben.

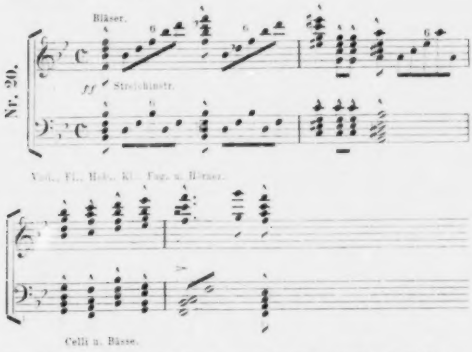
Dieses Mal nimmt das Orchester das Lied des Piloten:

Nr. 19.





und den Abschiedschor wieder auf:



Wir sehen den wackern Daland, umgeben von seinen Matrosen, dahinsegeln, froh der Beute, der kostbaren Kiste, die der Holländer auf sein Schiff hatte bringen lassen, und glücklich seiner Tochter einen Bräutigam zuzuführen. Wir folgen ihm, bis er den Hafen erreicht, worauf wir im raschen Übergange zu Senta versetzt werden, das Schnurren der Spinnräder und einige Refrainnoten des Gesanges hören, den die jungen Spinnerinnen anstimmen.

Ein nach skandinavischem Gebrauch getäfeltes, mit Modellen von Korvetten, Kuttern und Schonern, sowie mit kolorirten Seestücke darstellenden Kupferstichen geziertes Zimmer zeigt uns eine Gruppe junger Spinnerinnen.

Sie singen ein reizendes Lied mit obligater Begleitung der Spinnräder.

Senta nimmt nicht Theil daran. Tief sinnend, von schwermüthigen Gedanken erfüllt, läßt sie die Hände ruhen.

Ihre Amme, Mary, unterbricht den Chor, aber die jungen Mädchen singen ungestört ihre Kouplets weiter. Das Schnurren der Räder setzt sich mit einem anhaltenden Triller der Violinen, zu dem die zweiten Violinen mit allerliebsten rhythmischen Schelmereien auf den schlechten Taktheilen hinzutreten, so lange fort, bis die Singenden ungeduldig über Senta werden, die gedankenabwesend weder spinnt noch singt und gar nicht auf die Gegenwart der Gefährtinnen achtet, sondern mit unverwandtem Blicke nach einem jener illuminirten Bilder starrt, die ebenfalls fast in allen Seemannswohnungen zu finden sind und irgend eine Ballade, eine Volkssage verherrlichen. Das Senta's Aufmerksamkeit so gänzlich absorbirende Gemälde stellt den holländischen Kapitän dar, wie die Tradition sein getreues Andenken und sein lebendiges Bild bewahrt hat.

Mary fühlt sie aus. Wie sie nur immer mit diesem unglückseligen Bilde sich beschäftigen könne, meint sie. Die Mädchen stimmen ein und spötteln über diese Liebhaberei Senta's und über die Eifersucht, die man von ihrem Verlobten, dem Jäger Erik, befürchten müsse. Hiedurch in ihrem Träumen gestört und unmuthig gemacht fordert Senta die Amme auf, ihnen die Ballade vom holländischen Kapitän zu singen. Aber die Alte, von Senta's Schwärmerei unheimlich berührt, weist dieses Ansinnen mit Entsetzen von sich und spricht feierlich:

„Den fliegenden Holländer laßt in Ruh" —

Worte, zu welchen aus dem Orchester deutlich das Verdammungsmotiv ertönt.

„Wie oft doch hört' ich sie von dir!" —,

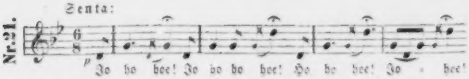
erwidert Senta und um den Freundinnen die Spöttereien zu vergelten, deren Ziel ihr träumerischer Hang, ihre seltsame Sympathie für den unseligen Kapitän ist, und um ihre Rührung und ihr Mitleid für das Los des Unglücklichen, dessen sich niemand erbarmt und dessen Qualen ihr Herz so innig mitfühlt, zu erwecken, singt sie nun selbst

die Ballade, die Mädchen ermahnend: wohl auf die Worte zu achten. Den Neugierigen scheint nichts gelegener zu kommen, als in ihrem großen Arbeitseifer gestört zu werden. Sie rücken näher zu Senta heran, um aufmerksam ein Lied zu hören, das alle kennen, das aber Senta so schön singt.

Das Lied beginnt mit seinem Refrain, dem Verdammungsmotiv, einer genauen Wiederholung der ersten Takte der Ouverture:

Nr. 31.

Senta:



Das Orchester unterstützt Senta's Gesang mit einer volltönenden düsteren Begleitung.

Ballade.

„Johohee! Johohee! ꝛc.
Trift ihr das Schiff im Meere an
blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohee!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohee!
Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
umsegeln wollt' er einst ein Kap: —
er schwur und flucht' mit tollem Muth:
„In Ewigkeit laß' ich nicht ab!"
Hui! — und Satan hört's — Johohee!
Hui! — nahm ihn beim Wort — Johohee!
Hui! — und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast und Ruh'! — —
Doch daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst kann werden.
Ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!

Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!"

Die Mädchen sind ergriffen und singen die letzten Zeilen mit. Doch Senta fährt mit wachsender Energie fort:

„Vor Anker alle sieben Jahr'
ein Weib zu frei'n geht er an's Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „die Segel auf!" — Jehehe!
Hui! — „den Anker los!" — Jehehe!
Hui! — Falsche Lieb'! falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

Von ihrer sich mehr und mehr steigernden Aufregung erschöpft, sinkt Senta halb ohnmächtig im Lehnstuhl zusammen. Die Mädchen, angesteckt von ihrer Bewegung, überkommt eine andächtige Rührung. Sie falten betend die Hände und singen den Schluß der Ballade pianissimo im Chor:

„Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo trifft du sie, die bis in den Tod dir blicke treu eigen?"

Kaum aber daß sie geendet, als Senta, wie von dem Rufe einer inneren Stimme aus ihrer Betäubung geweckt, sich plötzlich aufrichtet und mit dem aus der Peroration zur Ouverture uns bekannten, jetzt jedoch gesteigerten Rhythmus jener schon mehrmals vernommenen Phrase: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden" Notenbeispiel No. 3 in hohen durchdringenden Tönen die Worte ausruft:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen:
durch mich sollst du das Heil erreichen!" —,

sich dann mit ausgebreiteten Armen nach dem Bilde wie nach einem lebenden Wesen wendet und auf dasselbe zustürzt.

Vor diesem mit ungeahnter Gewalt ausbrechenden Gefühl weichen alle entsetzt zurück; die Fiktion wird fast zur Wirklichkeit; die Mädchen beben vor Schrecken.

In demselben Augenblick tritt Erik ein, der junge Jäger und Verlobte Senta's, und verkündet die Ankunft des Vaters. Diese

Nachricht giebt den Gedanken eine andere Richtung und erfüllt alle Herzen mit Freude. Wie ein aufsliegender Wachtelschwarm drängen sich die Mädchen, um der Mannschaft, unter der sich mancher Geliebte, mancher Bruder befindet, entgegenzueilen. Mary aber hält sie zurück und ermahnt sie, sich vor allen Dingen mit den Vorbereitungen des zu veranstaltenden Festmahls zu beschäftigen.

Die schmollende Ungeduld, mit welcher die Mädchen diese Ermahnung hinnehmen, veranlaßt einen kleinen lebhaften Chor, der, wenn auch nicht in so feinem Ton gehalten als das Spinnerlied, doch in Folge eines unwiderstehlichen Zuges von übersprudelnder Lustigkeit überall des Beifalls gewiß sein darf.

Als die Mädchen endlich lärmend davoneilen, hält Erik Senta zurück und stellt ihr dringlich die schmerzliche Ungeduld vor, mit welcher er den glücklichen Augenblick ihrer Vereinigung herbeisehnt, und verlangt von ihr, daß sie den Vater bitte, denselben festzusetzen und zu beschleunigen. Seine Rede ist voll der unruhigen Zärtlichkeit jener Herzen, welche sich mehr von Gegenliebe zu überzeugen suchen, als derselben gewiß sind, die irgend eine Lücke in den Hauptbedingungen ihrer Liebe finden und sich doch nicht gestehen wollen, daß ihnen die Fähigkeit fehlt sie auszufüllen.

Man erkennt sofort, daß Erik schon länger Senta's Liebe zu gleichmäßig findet, um ihre Seele für ganz von derselben eingenommen zu halten. Er sieht, daß sie die Einsamkeit dem Zusammensein mit ihm vorzieht, daß sie seine Liebe zu sehr wie ein Geschenk hinnimmt, als daß er sie für einen gegenseitigen Austausch nehmen könnte. Senta giebt ihm Anfangs ausweichende Antworten, wird aber dann über sein Drängen unwillig und wirft ihm Argwohn vor.

Wenn erst geheimer Unmuth sich in gereizten Anspielungen Luft macht, geht er leicht in bittere Äußerungen über. Erik, wie alle unbeholfenen Liebhaber, wird verstimmt, dann ungerecht, endlich heftig. Er wirft ihr ihre Vorliebe für die Ballade vor, daß sie dieselbe so oft singe, daß sie immer das Bild des fliegenden Holländers betrachte und überhaupt Mitleiden für den verdammten Kapitän empfinde. Er fühlt unklar — aber mit dem geschärften Sinn der Leidenschaft, welche die unbestimmte Gefahr wittert —,

daß die Exaltation, wenn sie auch in diesem Augenblick nur eine Fiktion zum Gegenstand habe, doch die Anzeichen verborgen schlummernder Kräfte verrathe und leicht eines Tages, wie eine unterdrückte lebendige Quelle, sich plötzlich einen Weg bahnen und in sprudelnden Kaskaden dem unterirdischen Kerker entspringen könne, um in Regionen vorzudringen, die seinem eigenen schüchternen Wesen, dessen Natur nur die laue Temperatur eines dunkeln Daseins ertragen kann, unzugänglich sind. Statt theilnehmend sich der Bewegung ihrer erregten Phantasie anzuschließen, statt sich mit ihrer Sehnsucht zu identificiren und auf diese Weise Glück, Leben und Trost im Herzen zu verbreiten, benimmt er sich linkisch und linkischer, bis er zuletzt ernstlich ein Unrecht daraus macht, daß sie eine Legende, eine Fabel so lebhaft auf sich einwirken läßt.

Senta fühlt sich dadurch unangenehm in den zartesten Saiten ihres Herzens berührt und dabei in den innigsten angeborenen Trieben ihrer Seele beunruhigt. Erik hat sie in ihren geheimen Sympathien — dem verwundbarsten Punkte im Frauenherzen — verletzt und sie in all ihrem wirklichen und aufrichtigen Wohlwollen für ihn gekränkt. Diese Vorwürfe kann sie nicht länger sanftmüthig ertragen; ihre willfährige Stimmung nimmt die Färbung des Widerstandes an, ihre Ungeduld wird zum Unwillen. Noch einige ähnliche Minuten und ihre Liebe hat sich in Abneigung verwandelt. Nicht ohne Stolz fragt sie ihn:

„Soll mich des Ärmsten Schreckensloos nicht rühren?“

Erik verleugnet auch hier den blöden Eigensinn nicht, der den Männern in solchen Scharmützeln eigen ist, während Frauen immer Flügel haben, um den sicherst treffenden Kugeln zu entrinnen, oder auch es verstehen, sich wie in Igelstacheln vor dem Ergreifen auf der That zusammenzurollen. Ja, ja — wer hat es nicht erfahren?! — ihnen fehlt es nie an Pfeilen, die auf immer bleiben und bluten, an Nadeln die im verrätherischen Kuß verwunden, an Pelotonfeuern höhnischen Auflachens, das uns verwirrt und bestürzt macht, noch ehe wir wissen: warum? — ihnen fehlt es nie an feierlichen Betheuerungen, die wie Sturmglocken ertönen, auch ohne daß man an ihrem Strange zieht, an jener Eidechsenbeweglichkeit, mit der sie zu

entschlüpfen wissen, wenn man glaubt sie in der Hand zu halten, an jener strategischen Geschicklichkeit, den Gegner von allen Seiten zu cerniren oder wie aus einem Hinterhalt schlangenartig ihr Opfer zu belauern, um es dann mit einem Sprunge tausendfältig umstrickt zu halten! Wehe denen, die einen Krieg mit Frauen anfangen, ohne ihre zahlreichen Arsenale voll defensiver und besonders offensiver Waffen zu bedenken — der Waffen, die sie hinter den Zinnen ihrer Schwäche, hinter den Zugbrücken ihrer Unwissenheit, hinter den Bastionen ihrer Empfindlichkeit, die sich wieder hinter den hohen Mauern ihrer Würde und ihres Gutdünkens verschanzt, hinter der willkürlichen Verweigerung ihres Wohlwollens, ihrer Zärtlichkeit und Gunst verbergen! Wehe dem, der sich unbesonnen in einen Streit mit jenen Wesen einläßt, die bald geistvoll bald absurd, bald gut dann böse, bald sublim bald grausam sind und in dem Moment über alle Vortheile gebieten, in dem man versucht sie ihrer Unabhängigkeit zu berauben! Denn mit dem Geiste des Widerspruchs begabt wissen sie immer — sei es durch Zauber oder durch Divination — an anderen Fehler zu entdecken, wobei es ihnen fast stets schwer wird sich selbst solche beizulegen.

Wehe also dem armen Erik, der so schwerfällig in einem Harnisch von Vernunftgründen sich bewegt und doch sich einbildet, einer Frau mit seinen Vernunftgründen nahe kommen zu können! Er merkt nicht, daß ihm seine eigene unzeitige Bewaffnung hinderlich ist, daß seine Lanze gleich einem Rohr an seidenen Brustspitzen, die festeren Widerstand als ein Ringpanzer leisten, zerbricht, daß seine Hellebardenschläge nur die Luft spalten und seine Hand ermüden: ein einziger Blick paralysirt die Schwere seiner Keule! Armer Erik, man bedauert ihn! Aber . . . wie viele Eriks hat man dann nicht in der Welt zu bedauern!

„Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?“ —,

ruft er mit einer wunderbaren Naivetät aus.

Diese Frage ist so recht der Natur abgelauscht! Hier zeigt sich die Bornirtheit des egoistisch verliebten Mannes in ihrer ganzen Ausdehnung — eine Bornirtheit, welche die zarte Schonung für das ge-

heimnisvolle Übermaß weiblicher Einbildungskraft, dessen keuschem Schweigen kein Mann zu nahe treten sollte, unbeachtet läßt. Erik ist unklug genug, an die treulose Wage weiblichen Urtheils zu rühren, die nicht nach zweierlei Maß und Gewicht — nein, nach hundert Maßen und hundert Gewichten wägt: an den Vergleich. In demselben Augenblick wird auch sein Mangel an Erfahrung durch einen jener Stiche bestraft, den diese Engel, wie die Vipern, immer kampffähig bereit halten.

„O! prahle nicht! was kann dein Leiden sein?" —,

erwidert ihm Senta mit dem Ernst, mit der tiefen und wahren Tragik der Leidenschaft, welche selbst die Geistesgegenwart eines Mannes von Welt außer Fassung bringt und ihm das kalte Blut raubt, dessen er zum Spotte bedarf. Wie kann Erik auch mit der phantastischen Erhabenheit des holländischen Kapitäns rivalisiren? Welche Verdienste kann er im Vergleich zu den Leiden eines Verwünschten aufweisen? Was ist auch ein hübscher Mensch, ein zärtlich Liebender, ein renommirter Jäger, ein gutmüthiger Gesell gegenüber der unseligen Größe eines von der Rache des höchsten Geschickes Verfolgten?

Erik hätte besser gethan Senta ruhig ihre Ballade singen, ruhig das Bild betrachten, ruhig und harmlos schwärmen zu lassen — dafür hätte sie ihm wenigstens Dank gewußt. Jetzt aber mit einer Heftigkeit, an welcher jene süßen Geschöpfe, in deren Tugendregister nicht immer Rücksicht, Schonung, ja selbst nicht immer Wahrheit verzeichnet stehen, selten Mangel leiden, führt Senta Erik vor das Portrait, um ihn die Wonne des Vergleichs kosten zu lassen, den er selbst provocirt hatte, vergessend, daß in solchen Fällen der ganze Katalog von Gründen, welche der Mann für sich anführen zu können glaubt, als Geburt, Stand, Talent, Antecedentien der Liebe, theure Pfänder, heilige Schwüre u. s. w., gegen ihn sei und sich im Geiste der Geliebten unmittelbar gegen ihn wenden würde. Und wäre es ihm in den Sinn gekommen, seinen Fehler damit zu krönen, daß er versucht hätte leise anzudeuten: er könne doch unmöglich bedauern weder ein Verwünschter noch ein ewig Verfolgter und Umherschwei-

fender zu sein, so ist die Geliebte ihm doch auf alle Zeit verloren! Diese Brutalität giebt ihm den letzten Gnadenstoß, in ihren Augen würde er nur noch ein Monstrum an Gefühllosigkeit, ein kalter Materialist, ein abscheulicher Epikuräer sein!

„Was kann Dein Leiden sein?" sagt Senta in dumpfem Unmuth.

„Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh durch's Herz mir zieht!"

Und als wolle es brechen, bedeckt sie ihr zuckend schlagendes Herz mit den zitternden Händen. Erik aber ruft aus:

„Weh' mir! Es mahnt mich ein unselger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!"

Ermattet von der Aufregung, müde seiner müßigen Quälereien, vielleicht auch um der Erzählung des Traumes besser lauschen zu können, läßt sich Senta auf den Lehnstuhl nieder und schließt, um den leibhaftigen Erik nicht länger ansehen zu müssen, dagegen aber den Gegenstand seiner Eifersucht, den Holländer, vor ihre Seele zu zaubern, die Augen. Das Haupt nachlässig zurückgeworfen, die Arme niederhängend und in zusammengesunkener Haltung — gleich jemandem, der einer lästigen Gegenwart müde ist — leiht sie Anfangs Erik's Worten wenig Aufmerksamkeit. Nach und nach scheint sie in Schlummer zu versinken, doch aber das Gesagte dabei deutlich zu vernehmen. Ihre Gebärden begleiten während ihres hellsehenden Schlafs die Erzählung und bald greift ihr eigenes Wort dem seinen vor. Die Vision giebt sich kund und in dem norwegischen Mädchen machen sich die magnetischen Kräfte, das sibyllinische Gesicht, das Swedenborg'sche Geistersehen geltend. Das verwünschte Schiff und sein Kapitän sind für sie keine Fiktion mehr. Sie hört und sieht sie; sie weiß, wo sie sind; sie fühlt ihre Bewegungen, ihr Kommen; sie sieht in ihrer Ekstase den Vater mit dem bleichen Manne, ganz wie Erik es erzählt. Er hatte geträumt, daß beide ankamen, daß sie ihnen entgegeneilte und vor dem Holländer niedersank, der sie aufhob und leidenschaftlich umarmte.

„Und dann?“ fragt sie mit glühenden Wangen und seligem Lächeln um die Lippen sich halb aufrichtend.

„„Und dann““, entgegnet Erik voll Entsetzen, „„sah ich auf's Meer euch fliehen! . . .““

Bei diesen Worten richtet sich Senta gerade und hoch auf, ihre Augen sind starr und weit geöffnet; die glühenden Wangen werden fahl und bleich. Und die Hand ausstreckend, ruft sie in tiefem prophetisch klingendem Tone:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!“ —

Erik, voll Schrecken, als stünde er vor einem Anfalle des Wahnsinns, ringt die Hände und stößt schluchzend die Worte hervor:

„Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! Mein Traum sprach wahr!“

und stürzt von Grauen ergriffen zum Zimmer hinaus.

Die allein gebliebene Senta wendet sich voll Anmuth zu dem Portrait, als könne dieses das liebevolle Spiel ihrer Gesten verstehen. Die Arme ausbreitend nähert sie sich ihm mit Blicken einer unendlichen Liebe und, während das Orchester in leisen Anklängen das Verdammungsmotiv intonirt, singt sie mezza voce, die Frage wie an sich selbst richtend, den Refrain ihrer Ballade:

„Ach wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden . . .“

Während sie noch in Betrachtung des Konterfeis eines unbekannten Geliebten, in seufzender Klage über sein Los dasteht, öffnet sich die Thür und zeigt in ihrem Rahmen den Kapitän. Ganz dem Bilde ähnlich scheint er eines jener Portraits großer Meister, die von hoher Wand herniederblickend in verwittertem Goldrahmen stolz und schweigend die Jahrhunderte vorüberziehen sehen, ohne daß diese ihr Antlitz mit einer Falte vermehren oder ihr Kleid mit einem Atome von Staub belegen können. Es braucht keines hohen Grades von Furcht, um bei dem plötzlichen Erscheinen dieses lebendig gewordenen van Dyk, dieses unbeweglichen bleichen Gespenstes, einen Schauer zu empfinden. Als Senta beim Geräusch der Thüre sich umwendet und ihn erblickt, stößt sie einen Schrei aus, von Entsetzen ihr entrissen,

Entsetzen verbreitend. Dann verharrt sie wie versteinert in ihrer Stellung und betrachtet ihn erschrockenen, aber kühnen und festen Blickes, als wollte sie ihren Muth sammeln, dieser Erscheinung zu folgen, wohin es auch sei — ihr zu folgen bis in den Tod.

So steht sie gleich einer Bildsäule, stumm und ausdrucksvoll, zitternd und gebannt. Ihre Stimme scheint plötzlich erstorben, während wie aus einer Welt der Trauer und der Schmerzen stammend das Verdammungsmotiv erklingt.

Nach einigen Momenten stummen Verharrens gleitet der Holländer wie ein Schatten ohne Ausdruck und Bewegung nach dem Vordergrund. Dabei verliert er Senta nicht aus den Augen, die unbeweglich auf sie gerichtet sind. Daland folgt ihm erstaunt über das Erstaunen der Tochter und fragt sie, warum sie ihm nicht entgegeneile. Nun erst umarmt sie den Vater, doch ohne den Blick von dem seltsamen Fremdling zu wenden, dessen Antlitz sie unruhig und beständig beobachtet. Auf ihre Frage, wer er sei, antwortet Daland, daß er, im Besitz unermeßlicher Reichthümer, verbannt in der Fremde umherirre und bei ihnen eine neue Heimat zu finden hoffe.

„Wird es dich verdrießen?“ setzt er mit einem Anflug von Stichelei hinzu. Senta, ihren Blick tief in das Auge des geheimnisvollen Gastes senkend, beugt leise und lieblich das Haupt. Daland aber, mit schlecht verhehlter Befriedigung und so recht in voller Entfaltung eines wohlbegründeten Selbstgefallens, wendet sich nun zu dem reichen Gaste, um sich an der Bewunderung, welche er Senta's Schönheit zu zollen scheint und durch welche sich nach seinem Ermessen der Handel vollständig ausgleicht, zu weiden.

„Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht! —,

sagt er dem Brautwerber, der nun ernst und bejahend gleichfalls das Haupt neigt. Da das vor ihm stehende Paar wenig Miene macht ihn zu unterstützen, hält sich Daland für verpflichtet die Kosten der Unterhaltung allein zu tragen und bemüht sich beide durch vertrauliche Mittheilungen einander näher zu bringen. Er kündet seiner Tochter an, daß er diesem hohen Verbannten schon ihre Hand zugesagt habe. Ohne eine andere Erwiderung als die einer melan-

cholisch bejahenden Geste deutet Senta wie belehrt durch Inspiration an, daß sie fühle, ihr Vater selbst habe ihr Verderben, in das sie aus freiem Antrieb willige, herbeigeführt. Dieser zeigt ihr einige Schmuckkästchen, doch wendet sie nicht einmal den Kopf, um sie, wenn auch flüchtig, anzusehen. Als beide Verlobte beharrlich schweigen, fragt sich endlich Daland mit einfältiger Schlauheit, ob er nicht am Ende hier überflüssig und es besser sei, die beiden ungestört einander kennen lernen zu lassen — ein Einfall, den er ganz vortrefflich findet. Doch wendet er sich, ehe er geht, noch zu seinem Gaste, um ihm die folgenden Worte zuzuflüstern, von deren ernster Bedeutung er keine Ahnung hat, obwohl sie scharf in die Handlung eingreifen:

„Glaubt mir: wie schön, so ist sie treu!"

Ihm sind dieselben nur ein neues Lockmittel für den reichen Freier, falls der bizarre Empfang ihn zurückgeschreckt haben sollte.

Das lange Duett zwischen Senta und ihrem bleichen Geliebten füllt die zweite Hälfte des Aufzugs aus und bildet den Kulminationspunkt des Ganzen.

In dem Gefühls- und Wortaustausch der beiden außergewöhnlichen Wesen koncentrirt sich das Interesse dieses idealen Dramas, dieser in den höchsten und tiefsten Regionen der Seele gehaltenen Tragödie. Ein Überströmen egoistischen Stolzes hatte den einen zum Sturz gebracht: nur durch ein Überströmen aufopfernder Liebe des anderen kann jener wieder emporgerichtet werden. Er hat sich zu sehr mit dem Schmerz, der ihm zum zweiten Selbst geworden ist, identificirt, als daß sein eigenes Leiden eine selbstkräftige Erlösungsfähigkeit hätte bewahren können. Senta weiß nichts von der Folter solcher Schmerzen: sie ist sich nur deren erlösender Kraft bewußt. Beide aber sind gleich durchdrungen von göttlichem Feuer, aus welchem die Flamme der Liebe zu unvergänglich glühender Aureole emporschlägt.

Wir sind hier zum leidenschaftlichsten, erhabensten Momente des ganzen Werkes gelangt. Der Holländer faßt leise an die Stirn, als suche er seine Gedanken vor der Erscheinung dieses schönen,

reinen Weibes, das in eine Verbindung mit ihm in so seltsamer Weise eingewilligt hat, zu sammeln, als wolle er sich überzeugen, daß sie, deren durchdringender Blick bewußtes Handeln erkennen läßt, kein todtes Bild seiner Phantasie, keine Fata Morgana seiner fieberhaften Hoffnungen sei, die gegen seinen Willen nach jeder abgelaufenen Frist von neuem wieder aufleben. Bei der Bewegung seiner Hand fällt von seinem Haupte der schwarze Federhut, dessen Agraffe an den mysteriösen Karfunkel erinnert, mit welchem die Sage den Höllenfürsten ziert, so oft er zur Erde kommend ritterliche Gestalt annimmt.

Es ist dieses sein erstes Lebenszeichen. Bis jetzt hatte er starr und bewegungslos, wie ein aus dem Grabe Heraufbeschworener, dagestanden. Jetzt erst scheint ein menschlicher Zug ihn zur Bewegung zu bringen; nicht länger leuchten seine Augen wie brennende Kohlen unter dem breiten Rande des Hutes hervor; um seine bleichen Schläfe quillt reichlockiges braunes Haupthaar, nach der liebkosenden Hand eines Weibes verlangend. Das Mienenspiel des sich aufhellenden Gesichtes läßt die Furcht verschwinden und erweckt Interesse. Doch Senta bleibt wie in einem Zustande der Starrsucht mit unbeweglichem Auge vor ihm stehen, und aus dem Orchester steigt das Verdammungsmotiv empor, wie der Geist eines schon zu ewiger Pein Verurtheilten, der, um ein neues Verdikt, eine Umwandlung seiner Strafe zu erfahren, aus dem Grabe gerufen wird. Zwei Fagotte stimmen den Rhythmus desselben an, drei Paukenschläge endigen ihn.

Noch immer entspinnt sich kein Zwiegespräch nach diesem langen Schweigen. Leise reden beide zu sich selbst in dem Gefühl ängstlicher Überraschung, das sie bei der plötzlichen, unerwarteten und unglaublichen Verwirklichung einer geheimen Ahnung überkommt. So hören wir Anfangs zwei gleichzeitige Monologe. Der Holländer beginnt:

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit langen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Die dürr're Glath, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?

Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil.
Würd' es durch solchen Engel mir zu theil!"

Er bleibt, ergriffen von der Furcht von seinem Geschick aufs neue und um so schmerzlicher getäuscht zu werden, als sein Herz schon von bewundernder Liebe erfüllt ist, mißtrauisch in sich gekehrt. Senta dagegen, fortwährend in seinen Anblick versenkt, gedenkt der vielen Thränen, die sie um seine Qualen geweint, der heißen Gebete, mit denen sie zu Gott gefleht zu seiner Rettung auserwählt zu sein. So in ekstatischem Schwelgen haben Märtyrer innerlich die Akte des Glaubens erneut, wenn die Stunde der Leiden, wenn der heißersehnte letzte Augenblick herannahte, in welchem sie in einem höchsten Aufschwung alle Kraft, alle Begeisterung vereinigten.

Auffallend ist hier die im Orchester beobachtete Mäßigung im Kolorit. Es scheint, als vermöchte oder wagte dasselbe es nicht, den herrlichen Gestalten der beiden Liebenden auch nur einen ausführenden Strich hinzuzufügen. Nur die Hörner lassen ein lebhaft unruhiges Pulsiren vernehmen, dem wir wie dem ungestümen Schlag zweier Herzen lauschen. Die Phrasen sind breit und langathmig. Es giebt wenig ähnliche Beispiele eines solchen langsam majestätischen Hinströmens der Melodie. Wir möchten sagen, daß aus diesem Doppelmonolog gegenseitigen Schauens und Erkennens der beiden Liebenden sich eine Atmosphäre löst, von welcher jedes Atom magnetische Anziehungskraft in sich birgt und uns wie ein unwiderstehlicher Luftstrom zu einer Höhe voll elektrischen Dufts und liebeathmenden Weihrauchs hinaufhebt, bis in stufenweiser Verklärung unser ganzes Wesen mit allen seinen Sinnen von der leuchtenden Klarheit harmonischer Lichtschwingungen getragen zu den in das endlose Blau des Himmels tauchenden Gipfeln gelangt, auf welchen diese beiden Seelen sich begegnen.

Nun endlich nähert sich der Holländer der jungen Norwegerin, sie fragend, ob sie das Wort ihres Vaters erfüllen, ob sie ihm das Heil gewinnen und seinen Leiden ein Ende bereiten wolle? Mit dem Freimuth eines großen Charakters verschmäht er jede Verstellung. Er bedarf nicht der Versicherung ihres Mundes, daß sie die Wahrheit wisse. Ihr stummes Prüfen, ihr barmherziges Auge überzeugten

ihn längst, daß dieses Mal nicht ein naives Mädchen, sondern ein höheres Wesen vor ihm stehe. Darum redet er sie sogleich in der diesem angehörigen Sprache an.

Mit jenem weiblichen Zartgefühl, dessen holdselige Anmuth bei edlen Frauen einen schroffen Gegensatz zu der prahlerischen Neugier bornirter Weiber bildet, vermeidet Senta eine offene Aussprache des Geheimnisses und läßt ihr Wissen desselben verschleiert:

„Wer du auch sei'st und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n, —
was auch das Los, das ich mir selbst erwerben:
Gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!"

Bei den letzten, einem unwiderruflichen Gelübde ähnlich ausgesprochenen Worten Senta's werden die Rhythmen des Hornes drängender, als verdoppelten sich Senta's Herzschläge in diesem über Leben und Tod entscheidenden Augenblick. Wie in bergenden Mantel hüllt sie die keusche Gluth rasch erblühter Liebe in kindlichen Gehorsam. — Dieser Zug erinnert an die Antike, an Penelopens Antwort auf des Vaters Frage, ob sie das elterliche Haus verlassen und Ulysses als Gattin folgen wolle: sie schweigt und verbirgt ihr Antlitz hinter dem Schleier.

„So unbedingt — wie? — könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?"

ruft mit wachsender Innigkeit der Holländer aus.

Senta's Erwiderung auf diese beängstigte Frage scheint, wenn sie leise wie im Selbstgespräch vor sich hinsingt:

„O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!" —,

weniger die Antwort einer Liebenden als das Erforschen des eigenen Herzens, ein Prüfen der Kraft zu ihrer Mission.

Der Unselige hat es gehört, hat es verstanden. Er spricht nicht von einer Liebe, wie sie andere für sie empfinden konnten: niederknieend grüßt er sie als eine Botin des Himmels und beide singen zugleich:

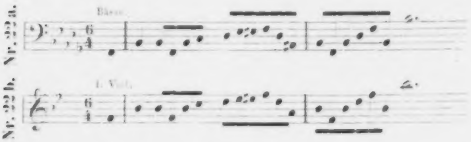
„O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!" —
„O, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!" —

Höchste Formel eines Gefühls, dessen Erhabenheit durch eine unendliche Kluft den Niederungen entrückt ist, in welchen die Komödien und Possen der Liebe aufgeführt werden und auch nicht die leiseste Ahnung von dem Dasein ihrer Tragödien, ihrer heroischen Epopöen und ewigen Apotheose vorhanden ist! Höchste Formel eines so absoluten und unbeschränkten Gefühls, daß es sich jedes Element assimilirt, von Gegensätzen lebt und Leiden in Freuden, Aufopferung in Wonne, Entsagung in Fülle des Besitzes, Erniedrigung in Triumph, Tod in Leben, Zeit in Unsterblichkeit, Dunkel in Licht, Verdammnis in Seligkeit verwandelt!

Doch zu stolz eine solche Gabe anzunehmen, ein solches Geschenk zu empfangen, solches Opfer zu vollziehen, um solches Pfand seine Seligkeit einzulösen, in solchem Blute sich zu reinigen, in solchen Thränen sich zu baden, solche Unschuld zu gefährden, eine solche Seele zu verderben erhebt sich der Holländer und, indem er jene Gesangesklage aus der Ouverture anstimmt, die er dort den Morgenwinden anvertraut und als sein Fuß den gastlichen Boden Skandinaviens betrat wiederholt hatte Notenbeispiel Nr. 17, schildert er ihr die ganzen Schrecken des grausamen Geschickes, dem sie im Glanz der Jugend mit ihm verbunden anheimfallen würde, sucht er sie zurückzuhalten von so schwerem Los und empfindet so den ersten Trost in dem süßen Bewußtsein, mit gleicher Großmuth, gleicher Bereitwilligkeit für ihr Glück seinem Heil zu entsagen. Mit der triumphirenden Energie der Empfindung, mit der Festigkeit des Glaubens und dem Enthusiasmus für eine freierwählte Vokation antwortet Senta und aus ihrer Erwiderung klingt alle Beseelung eines Herzens, in welchem Tugend und Leidenschaft, Liebe zur Pflicht und Pflicht der Liebe sich zu einem glühenden Aufschwung vereinigen:

„Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten:
sei drum getrost, unsel'ger Mann!
Laß über die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot —
Wem ich sie weih', schenk' ich die eine:
Die Treue bis zum Tod!"

Eine melodische Deklamation von zugleich kräftigem und zartem Charakter — kräftig wie ein klarer, seiner Stärke sich bewußter Wille, zart wie der Duft eines plötzlich ergossenen Balsams — erhöht die poetische Schönheit dieser acht Verse. Die begleitenden Blasinstrumente überlassen dem Wort den Ausdruck des Muthes, welchen sie gleichsam mit einer Atmosphäre unendlicher Liebe umgeben, als wollte die Jungfrau das Leid ihres Heldenmuthes, ihrer Aufopferung allein tragen und uns allen, wie ein hohes Geschenk, den Genuß ihrer Betrachtung überlassen. Nur zweimal drängen sich die ersten Violinen in ihre Antwort und zwar mit einer der Melopoë des Holländers entnommenen Figur:



welche dadurch, daß sie auf denselben Akkord wie dort, nur durch eine eurhythmische Bewegung nach Dur versetzt eintritt, wie ein Lächeln des Glückes auf denselben Lippen schimmert, die erst so schmerzlich gezuckt, wie ein Strahl der Freude in Augen, die unter den Gestirnen aller Zonen längst verglüht.

Nun vereinigen sich in seligem Umfassen, welches das Dasein zweier Seelen auf ewig verknüpft, die beiden Stimmen zu einem Zwiegesang voll bebender Aufregung. Die Sonne der Leidenschaft strahlt aus ihrem Zenith in das dichte Dunkel der Verzweiflung, tödtet die nächtigen Drachen des Unglücks, belebt die Öden der Hoffnungslosigkeit und löst allen Schein gegenseitiger Unsicherheit in sichere Gewißheit auf. Unter ihrem hellen Strahl sprossen alle Hoffnungsblüthen. Nachtigallensang verkündet die schwindende Zeit, eine neue Morgenröthe breitet sich über jeden Augenblick und heilend und vernarbend quillt ein wunderbar phosphorescirender Strom über alle Wunden des Daseins.

„Hier habe Heimath er gefunden,
hier ruh' sein Schiff in sich'rem Port!" —,

ruft Senta aus. Diesem lebhaften Überströmen ihrer heroischen Liebe und überwältigenden Hingebung folgt augenblicklich ein Gebet um den Beistand des Himmels. Mit der Demuth einer Magd des Herrn, welche höherem Befehl als dem Impuls liebenden Verlangens gehorcht, bewahrt sie die nur im Entsagen ihre Befriedigung findende fromme Bescheidenheit heiliger Entschlüsse. Aus den Worten:

„Allmächtiger! was mich hoch erhebet,
laß es die Kraft der Treue sein!" —,

tönt eine ruhige, dem festen Willen ihre Mission bis an das Ende zu erfüllen entspringende Klarheit, ein volles Bewußtsein von der Heiligkeit dieser Mission und deren schwerer Lösung. Angesichts dieser so eingeborenen Tugend, dieses freiwilligen Liebeszeugnisses durchströmt den Holländer neues Leben, neue Kraft zum Kampfe gegen finstere Gewalten. Und mit aller Heftigkeit des höchsten Paroxysmus, mit einem an Wahnwitz grenzenden Dankgefühl, in einem Taumel der Liebe preßt er Senta an sein Herz. Wie befreit von schwerem Alpdruck und als athme er in höheren Luftschichten, hebt sich seine Brust leichter, in seine hohlen Wangen kehrt das Blut zurück, der erstorbene Blick leuchtet aufs neue, und durch die erstarrten Hände und fröstelnden Glieder strömt die Gluth der Freude. Beide lieben! Die Strenge des Geschickes hat keine Schrecken mehr für sie. Sie sind beglückt!

Es giebt hienieden Wonnen — übermenschliche Wonnen. Kein Wort kann sie nennen. Von Engeln des Himmels beschirmend umschwebt, können nur diese ungeblendet von ihrem Taborglanz an ihrem Anblick sich weiden. Dem irdischen Blick durch umhüllende Wolken entzogen vermag sie nur die Kunst durch ihre Geweihten sie zu offenbaren.

Anfangs will es scheinen, als enthielte dieses sich auf vierhundert Takte erstreckende Duett ermüdende Längen. Wer aber hört, um zu verstehen und zu erfassen, nicht um nur zu hören, ohne begreifen zu wollen, wird hier kein Entwickelungsmomente überflüssig

finden und unmöglich gegenüber dieser Kundgebung von Gefühlen kalt bleiben können, die Anfangs zurückhaltend und unbeweglich, dann scheu und verzagt, endlich immer glühender, lebendiger und intensiver alles in ihren magischen Kreis hineinziehen. Diese Scene führt uns so tief in die schmerzensreiche Exaltation der Liebenden, in das übergroße Glück der Geliebten, daß selbst die geringste Kürzung der Einheit des Ganzen entschiedenen Eintrag thun müßte.

In diesem Duett erblicken wir das Seitenstück zu dem großen Duett im dritten Akt des „Lohengrin". Beide Scenen mit ihrem von den verschiedenen Gefühlssituationen bedingten Andersein stehen bis jetzt als Bühnenstücke einzig da, sowohl was die Darstellung der Liebe, ihrer hochgehendsten Bestrebungen und reinsten Begeisterung betrifft, als auch hinsichtlich der formellen Gestaltung der Phrasen, die wie auf weit ausgebreitetem Zaubermantel uns Sphäre um Sphäre in ferne Räume tragen und in deren feierlichen Rhythmen die feinste geläuterte Essenz der Leidenschaft tropfenweis dem Herzen zu entrinnen scheint.

Nur die Rollen sind in beiden Scenen getauscht. Hier wird die vom Manne begangene Sünde des Stolzes durch das erlösende Opfer des Weibes gesühnt. Sie vollbringt dieses Opfer ohne fremde Einmischung aus eigener Kraft, aus eigenem energischen Willen. Dort zerstört die Schwachheit des Weibes allen Zauber männlicher Tugend. Hier wie dort liegt das Geschick des Mannes in Frauenhand. Von ihr hängt er ab, bei ihr steht es, ihn für immer zu beglücken oder mit ewiger Trauer zu erfüllen.

Je mehr man in die Fiktionen Wagner's eindringt, um so mehr ist man versucht, sie einen dramatisirten Kultus jenes „Ewig-Weiblichen" in allen seinen Formen zu nennen, mit welchem Goethe wie mit einem Schlußsteine den gigantischen Bau seines „Faust" vollendet hat. Bei dem einen wie bei dem anderen, bei Wagner wie bei Goethe, ist es das Weib, von der Natur als herrlichste Blüthe des Gefühls geschaffen, das den Mann, in welchem die That als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird so das dritte, das ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das lösende Agens seiner vollkommenen Harmonie, die

unentbehrliche Mittlerin seines Sieges, seiner Befreiung. Ihr Verlangen nach Hingabe, nur stillbar durch das Verlangen des Mannes nach Besitz, ihre sühnungsmächtige Gabe zu lieben ergänzen und füllen die Lücken in der Liebesfähigkeit des Mannes aus. Das aus höchster Liebe entspringende Opfer des weiblichen Herzens löst alle Dissonanzen im Dasein des Mannes: es übermittelt ihm das versöhnende Element und macht ihn durch das zarte geheime Band, mit welchem das Gefühl den Gedanken und die That verknüpft, theilhaftig am inneren Glück. Weigert sie aber das Opfer der Selbstentsagung, unter welcher Form dieses ihr auch immer erscheinen möge, so versagt sie dem Manne den vollönenden Akkord, in dessen Klange allein er seines ganzen Wesens genießend sich bewußt wird; überläßt sie ihn den Konflikten, welche dem nie endenden Begehren seines Geistes und seinem Thatverlangen entspringen, ohne die Möglichkeit, diese durch die Erfüllung des tiefen Bedürfnisses seines Herzens je zur Ruhe zu bringen, — so überläßt sie ihn dem Unglück, der Unseligkeit.

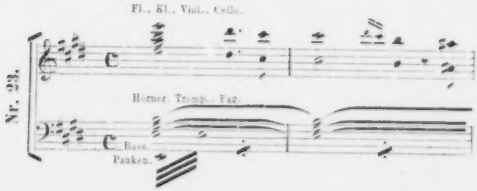
Welcher Poet könnte dieses hohe Mysterium mit tieferem Instinkt erfassen, als Wagner es gethan? Er verpflanzte die Entfaltung der Liebe in die duftigsten Regionen und dehnte ihre Perspektive aus von der Zeit in die Unendlichkeit. Wer hat beredter als er das Entzücken, das Jubiliren, die frohlockende Seligkeit zweier vereinter Herzen — wer mächtiger als er den tiefen, unheilbaren Schmerz der Liebe zum Ausdruck gebracht? Wer hat das weibliche Element der menschlichen Natur edler verherrlicht? wer zwingender unser Haupt vor kaum erblühten, mit Waffen des Geistes und des Heldenmuthes gerüsteten Jungfrauen gebeugt? Wer sang voller als er die Leidenschaft, deren Taumel er veredelnd verschönt, deren Ekstase er zu den Vorhallen des Himmels hebt? Wer hat besser als er gezeigt, daß es nur seinen männlichen Organisationen gegeben ist, den Luftglanz in diesem Allerheiligsten zu ertragen, dessen Glorie der Blindheit roher, ohnmächtiger Naturen verhüllt ist? Wenn Wagner das Weib darstellt als den nöthigen Mittler zwischen dem begrenzten, oft verdunkelten Gedanken, der eingeengten, oft mißleiteten Thatkraft des Mannes und seinem souve-

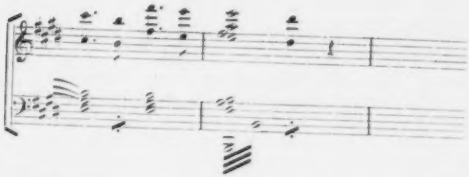
ränen Bedürfnis nach einem unendlichen, absoluten Gefühl — einem Gefühl, das mit dem Gedanken in ihm erblüht, mit der Thatkraft in ihm wächst: so bezeugt er, daß das Bedürfnis dieses dritten Princips in den gedankenbegabtesten und in den thatkräftigsten Menschen — wie ersteren Goethe, letzteren Byron dargestellt hat — am fühlbarsten hervortritt. Und wenn er das Weib als den unentbehrlichen Weg des Mannes zu seinem Heil verherrlicht, so läßt er diesen selbst darum nicht in träger Unthätigkeit verharren, da das Heil ja nur durch Liebe um Liebe zu erringen ist.

Wir bedauern, daß der zweite Akt des Drama nicht mit der Liebesscene schließt. Der Vorhang sollte mit den letzten Tönen des Duetts fallen. Das Gefühl des Hörers ist während desselben zu lange in seltene und erhabene Gefühlstonalitäten gebannt, als daß ihn nicht mit dem Eintritt Daland's, Mary's und der Freundinnen Senta's ein gewisses banales C-dur-Gefühl unangenehm beschleichen sollte. Daß Senta offen vor allen ihre Hand in die des Holländers legt, kann dem Ganzen nach dem Vorhergegangenen keine Steigerung mehr bringen. Wenn auch nur vorübergehend, hinterläßt dieser Abschluß dennoch einen störenden Eindruck.

V.

Die Orchestereinleitung des dritten Aktes beginnt mit dem Schlußsatz des Liebesduetts:



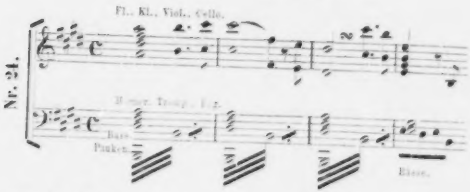


Dem Ausruf Senta's, welcher ihrem Gebet um die Hilfe des Höchsten vorangegangen war:

„Was ist's das mächtig in mir lebet?" —,

und der Parallele des Holländers:

„Du Stern des Unheils sollst erblassen . . .



folgt die seit der Ouverture oft wiederholte Stelle der Ballade:

„Ach! könntest du, bleicher Seemann, sie finden!"

Notenbeispiel Nr. 9. Ein sinnreicher Übergang führt zu dem Motiv des bei der Abfahrt des Kauffahrers im ersten Akt gesungenen Matrosenliedes. Wie eine schon in der Vorstellung sich nahende Freude verkündeten seine heiter-kräftigen Rhythmen die Lustbarkeiten, die nun bei dem dritten Aufzug des Vorhanges sich verwirklichen sollen.

Die Scene zeigt d.a Hafen. Neben Daland's Schiff liegt das des Holländers geankert. Das erstere ist festlich geschmückt, mit Wimpeln behangen. Guirlanden leuchtender Blumen gleich schim-

mert die Menge der bunten zwischen Masten und Raenstangen aufgehangenen Lampen, welche in zierlichen Gewinden das Takelwerk zu durchflechten scheinen. Die Mannschaft zecht und tanzt am Lande und thut sich gütlich nach Brauch des Seemanns, wenn er müde der Entbehrungen einer langen Fahrt sich unbekümmert um das Morgen der vollen Lust des Heute hingiebt. Brachte er doch dieses Mal reichen Gewinn aus der Ferne heim, ist doch sein Weib, seine Braut schöner und heiterer als je! Da herrscht nur Lachen und übermüthige Lust, alles Gaudium, alle lärmende Fröhlichkeit, alles bunte Durcheinander eines Volksfestes! Das von ihnen angestimmte Lied ist aus der Ouverture bekannt (Notenbeispiel Nr. 8), wo es den Kontrast zu der schaurigen Verwüstung des Geisterschiffes bildet.

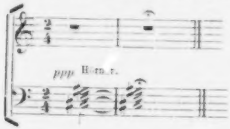
Dieses letztere bleibt auch jetzt dunkel und schweigend, wie umhüllt von unsichtbaren Schleiern. Sein schwarzes Takelwerk, seine rothen Segel, düster auf dem Hintergrunde dunkler Wolken hervortretend, die sich über ihm am Himmel aufgethürmt haben, stechen eigenthümlich gegen das geputzte und kokette Aussehen des nachbarlichen Norwegers ab. Sein Anblick verbreitet Schrecken, wie Orte, wo Geister hausen. Aber die lustigen Matrosen kümmern sich wenig um dasselbe. Ihr Fest nimmt glücklich seinen Fortgang und immer fröhlichere Stimmung steigt aus den gefüllten Bechern empor. Die Frauen kommen mit Körben bepackt, deren Inhalt jedem Hunger, jedem Durst Erquickung und Labung verheißt. Die Matrosen wollen sich derselben mit allen möglichen herkömmlichen Neckereien, galanten Redensarten und verliebten Anspielungen, die aus dem Jubel wie Schaum aufsprudeln, bemächtigen.

Die Mädchen aber sind bereits von Senta's Verlobung unterrichtet und im Stillen der Gefährten des reichen Bräutigams gedenkend halten sie hartnäckig mit Speise und Trank zurück. Da sie unter den norwegischen Matrosen keinen der Fremdlinge finden, steigen sie zur Brustwehr des Quais hinauf und rufen ihnen zu — allein das Deck ist leer, keine lebende Seele auf dem Schiff: wie verlassen, ausgestorben liegt es da. Daland's Matrosen spötteln darüber, daß sie die vortrefflichen Erzeugnisse ihrer Kochkunst

an so mürrische Kameraden, die sicherlich den Schlaf ihrer Gabe und Gesellschaft vorzögen, verschwenden wollen.

Die Mädchen rufen nochmals. Man lauscht. Todesstille nach wie vor. Diese ist durch einen von drei tiefen Hörnern pianissimo gehauchten Moll-Akkord einer durchaus entfernten Tonart die vorausgegangene war C-dur sehr charakteristisch bezeichnet:

Nr. 25.

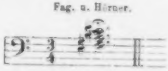


Man ist erstaunt — bestürzt. Das so eben noch so jauchzend lärmende Volk ist verstimmt, doch ohne es sich eingestehen zu wollen, und verdoppelt seine Scherze.

„Wie, Seelente? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?" —,

rufen die Mädchen den schweigenden Gesellen zu. Doch ihr Lachen ist ein erzwungenes, wie es der Furcht vorausgeht und sie begleitet. Die Frauen fassen wieder Muth und aufs neue, aber mit ironischem Tone, welcher die Schläfer aus ihrer Apathie aufstacheln soll, beginnen sie ihren Zuruf. Die Männer gesellen sich zu ihnen mit spöttischen Reden und Glossen. Seit dem unheimlichen Moll-Akkord ist jedoch der Rhythmus der Lustigkeit wie durch ein leises inneres Beben gehemmt. Aus den Intonationen klingt eine innerliche Erregung. Müde des Rufens halten Männer und Frauen abermals inne, um wieder zu lauschen. Nach gänzlichem Schweigen ertönt abermals ein dem ersten analog lang gehaltener Moll-Akkord:

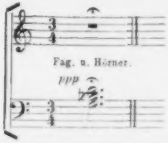
Nr. 26.



Ihm war der verminderte Septimenakkord von F-moll vorausgegangen. Aufgeregt von heftiger Neugier, welche von der Furcht halb ge-

reizt, halb im Zaume gehalten wird, rufen Matrosen und Mädchen das stumme Schiff nochmals an. Sie machen eine dritte Pause und es folgt ein dritter ähnlicher Akkord, der in geheimnisvollem Pianissimo gehalten eine noch erhöhtere Wirkung ausübt:

Nr. 27.



Vorher erklang der verminderte Septimenakkord von C-moll.

Entmuthigt verlassen nun alle eilig den Quai, sich von dem gespenstischen Schiffe mit einer fluchtähnlichen Schnelligkeit entfernend. An den Trinktischen aber finden sie ihre ganze Harmlosigkeit, Lebensfreude und ihren Muth wieder. Alle Körbe werden geleert und selbst die Portionen vertilgt, welche der faulen nachbarlichen Mannschaft zugedacht waren. Man giebt sich nun um so eifriger der Lust des Mahles, des Tanzens und Zechens hin.

Sobald das Bankett ausartet, entfernen sich die Frauen, die Männer aber stimmen wieder ihren ersten Gesang an. Das Orchester begleitet ihn jetzt in verschiedener Weise. Die Saiteninstrumente mischen in den tiefen Lagen perlende Triller hinein — ein Ohrensausen der Trunkenheit:

Nr. 28.

In dem Augenblick wo das bachtische Jauchzen des Refrains:

„Hussassahe! Jehellehe! Hussassahe!"

mit einem chromatisch aufsteigenden Tremolo der Geigen den höchsten

Grad erreicht hat, schwebt auf dem Vorderdeck des Holländers bald da bald dorthin eine trübe schwarzblaue Flamme, als wäre aufqualmende Höllengluth durch eine Spalte entwischt. Der chromatische Lauf des Orchesters stürzt sich plötzlich auf den Zweiklang des Verdammungsmotivs, das hier in H-moll, wie ein dem Zackenscepter Pluto's entströmendes Bitumen, alle Lebensfreuden zu ersticken droht. Die Mannschaft des Holländers taucht plötzlich aus der Dunkelheit empor und um den Mast versammelt erfüllt sie die Luft mit einem wilden, in schrillen Tönen gehaltenen Gesang:

„Johohe! Johohe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih—ssa!
Nach dem Land treibt der Sturm —
Huih—ssa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein!
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land!
Sieben Jahre sind vorbei!
Frei um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen sei ihm treu!
Lustig heut'!
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik — Ocean
tanzt dazu!
Hui — horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da!
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag, wo sie blieb?
— Hui! — Auf in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Unsern Segeln läßt du Ruh'
Satan hat sie uns geseit,
reißen nicht in Ewigkeit."

Ein grauenhaft dämonisches Bachanal ertönt aus diesem Chor! Wie vom Gipfel zum Abgrund, von Woge zu Woge, von klippenreichem Golfe zur reißenden Charybdis wälzt sich mit heiserem Schreien, gellendem Lachen, wildem Fluchen, satanischer Lust und höhnischem Pfeifen dieser Hexensabbath durch die tollsten Modulationen, hiebei begleitet von sechs Piccolos, deren schneidende Töne in den höchsten

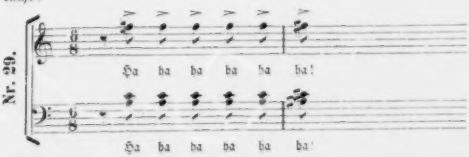
Lagen das Ohr wie ein Pfeilschauer treffen, entsendet von Gnomenhänden, während die das Rasen des Sturmes nachahmende Windschleuder dazwischen durch Tamtamschläge verstärkt ist, als hätte sich eine Claqueur-Bande von Ungeheuern eingefunden, die voll Lust an so grauenhaftem Spektakel jauchzend in erzene Hände schlügen.

Daland's Mannschaft ist Anfangs zu sehr von ihrem eigenen Gesange betäubt, um das Getöse zu vernehmen, welches nun in ihrer Nähe sich erhebt. Doch bald gewahren sie die ihren lustigen Refrain verhöhnende Erwiderung, die entsetzliche Antistrophe zu ihren harmlosen Kouplets. Und bestürzt fragen sie sich, ob das eine Täuschung berauschter Sinne oder Hexerei, eine Verschwörung böser Geister sei? Durch Vergessen des schaurig-barocken Echos suchen sie sich von ihrer Beklommenheit zu befreien und wenden sich aufs neue zum Sorgenbrecher und Gesang, sich anstrengend den Gesang jener zu übertönen. Sie steigern ihr Lied um einen Ton und nochmals um einen Ton höher; jedesmal jedoch werden sie durch das höllische:

„Huthsa, — Johohoe! Johohoe!"

des Holländers unterbrochen und überboten und zuletzt durch ein Crescendo und Fortissimo von diabolischer Gewalt gänzlich zum Schweigen gebracht. Nach diesem seltsamen Wettstreite, bei welchem Trunkenheit und Blasphemien die Kräfte spornen, fährt der Geisterchor mit höhnendem Triumphe allein fort, bis der schwellende Strom seines wilden Gesanges in einen Katarakt höllischer Auflache:

Nr. 29.



niederstürzt und in dem Augenblick endet, als die verstummten Norweger sich bekreuzen und, ohne nach den Larven hinzublicken, den Ort des Schreckens fliehen.

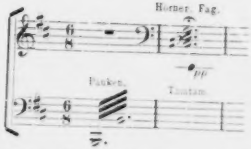
Das Entsetzliche dieser rasenden Lache wird noch durch das unmittelbar ihr folgende starre Schweigen vermehrt. Alles ist still. Nicht ein Hauch bewegt die Luft. Die schwarzen Sänger sind verschwunden. Düster, lautlos ist alles, wie Kirchhofsstille zu nächtiger Stunde.

Gleich einer Paraphe zu dieser fluchberauschten Dithyrambe erklingt zum Baß der Pauken das von Hörnern ausgeführte Verdammungsmotiv. Nachdem diese und die Fagotte an Senta's Worte:

„Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden? —,

erinnerten, scheint es als wolle das Stück im Unisono schließen. Der unheimliche Moll-Akkord aber, der in der vorigen Scene dreimal zum Schrecken aller erklungen war, kehrt hier nochmals wieder und hält während des nun folgenden Schweigens den Geist in Spannung:

Nr. 30.



Unter den musikalischen Meisterwerken werden sich wenige Stücke finden lassen, welche diesem Bilde an Kühnheit der Erfindung, an Kraft des Kolorits und Gewalt der Kombination zu vergleichen wären. Die Trinkscene ist eine echte Kirmes, nicht nach Teniers mit einem durch kleineren Maßstab gemilderten Realismus, aber eine nach Jordaens' Manier, in natürlicher Größe, reich kolorirt, mit vorherrschend rother und gerötheter Farbe, wo aus exuberanten Linien, aus fettem Fleische das Behagen an der Materie gleißt und funkelt und die Freude an guter Mahlzeit, die plumpe Lustigkeit bei Bier und Branntwein spricht. Wagner hat ein gelungenes Bild eines Volksfestes mit charakteristischen Gruppen, sprechend-ähnlichen und von Lust erheiterten Gesichtern gezeichnet. Die Rhythmen sind hiebei auffallend hervortretend. Der Gesang vom Geisterschiff dürfte

sich nur mit einem dunkeln Sturm vergleichen lassen, wie ihn Rembrandt skizzirt und mit seinem eigenthümlichen mysteriösen Halbdunkel beleuchtet haben würde, wenn er Seemaler gewesen wäre — oder mit einem jener sogenannten Höllen-Breughel, wären sie al fresco gemalt. Der Musiker, der jeder Linie, jeder Färbung dieser so künstlich gewundenen Formen zu folgen befähigt ist, fühlt sein Haar emporsträuben, wenn er in diesen Höllenschlund hinabsteigt und die mannigfachen Figurationen des Orchesters auffaßt.

Die Ausführung dieses Doppelchores verlangt mehr als irgend ein anderes Stück eine große Anzahl voller, sonorer Stimmen, welche mit Leichtigkeit die brüsk abgebrochenen Intonationen anzugreifen und mit jenem phantastischen Ausdrucke wiederzugeben verstehen, der sich ebenso schwer bezeichnen, wie vorschreiben läßt und den nur die intelligente Auffassung des Sängers zu finden und hervorzubringen weiß. Sollte dieses Musikstück jemals von einem jener immensen Chöre, wie sie sich ausnahmsweise zusammenfinden, ausgeführt werden und dieser Chor eine feste, wohl organisirte und disciplinirte Masse bilden, die nach gewissenhaftem Studium und von dem charakteristischen Geiste des Stückes durchdrungen ihrer Aufgabe sicher wäre, so würde es in einem gut resonirenden Lokale zweifellos eine ganz außerordentliche, noch nie erzielte Wirkung erreichen.

In der Ouverture, in dem Monolog des Holländers, dem großen Duett und den eben beschriebenen Scenen erscheint Wagner in seiner höchsten Bedeutsamkeit. Sie tragen das Gepräge seines Genius, den Stempel des Meisters. Manche wegen ähnlicher Bilder berühmte Bühnenwerke erbleichen und werden dunkel neben ihnen.

Nun erscheint Senta. Sie ist bereits in das hübsche Kostüme gekleidet, wie die norwegischen Bräute es zu tragen pflegen. Sie flieht vor dem lästigen Erik, der sich die günstige Gelegenheit nicht entschlüpfen läßt, sie mit den zartesten Vorwürfen zu überschütten. Wie alle schwachen Gemüther vermag er das fait accompli nicht zu tragen. Obwohl hiefür keine Zeit mehr ist, hofft und verzweifelt er ebenso wie er früher keinen Grund zum Zweifeln und zum Verzweifeln gehabt hatte. Die von seiner Eifersucht beständig genährte Idee,

daß ein anderer ihm vorgezogen werden könnte, will nun verwirklicht ihm nicht in den Kopf. Hatte er Anfangs durch grundlose Quälereien Senta geängstigt, so vertheidigt er jetzt Fuß für Fuß ein hoffnungslos verlorenes Terrain und will nicht an die Niederlage glauben, die er doch selbst sich geweissagt. Er drückt ihr die vulgäre Verwunderung über großartige Entschlüsse aus, auf welche eine Antwort schwer zu geben, ja unmöglich ist, da die Verstehenden keine Erklärung verlangen und die Erklärungsbedürftigen sie niemals verstehen werden.

Der hinzukommende Kapitän steht betroffen über diese Unterhaltung still und lauscht. Vergebens, daß Senta sie zu beenden sucht und zu Erik sagt, ihn unmöglich länger anhören zu können: in einer anmuthigen und melodisch eindringlichen Kavatine beschwört er alle Erinnerungen ihrer Liebe herauf, alle stummen, von ihm als versprechend gedeuteten Zeichen ihres Wohlwollens zählt er ihr vor und, indem er sie so zwingt seine Leiden mit zu leiden, quält er sie durch seine Qual, übt er das letzte Recht einer schwindenden Liebe. Der lauschende Holländer erfährt so, daß Senta schon geliebt habe. Der Gedanke, daß sie dereinst vielleicht den Verlust dieser sanften, friedlichen Liebe beweinen, ihre schnelle Hingebung bereuen und endlich — wehe! die geschworene Treue vergessen, ihren Schwur brechen und so ewiger Verdammnis anheimfallen könne, ergreift ihn auf das heftigste. Die Liebe zu diesem edlen Weibe bereits zu tief im Herzen tragend kann er sie nicht dieser höchsten Gefahr aussetzen. Mit dem raschen Entschlusse eines starken Gemüthes eilt er darum zu ihr hin, nimmt Abschied und stürzt nach seinem Schiffe, seinen Matrosen entgegenrufend:

„In See! In See! Für ewige Zeiten!
Um deine Treue ist's gethan! —
Um deine Treue, um mein Heil! —
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!"

Die Matrosen erscheinen auf dem Verdecke und wiederholen:

„In See! In See!" —

welchem Ausruf der Kapitän hinzufügt:

„Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!"

Senta aber eilt ihm nach, umklammert seinen Arm und hält ihn mit dem Vorwurf zurück, daß er an ihrer Treue zweifle. Er aber antwortet, wie vernichtet:

„Ich zweiff' an dir! Ich zweiff' an Gott!
In See! In See! Dahin ist alle Treue!"

Erik, der seine kalte Verlobte zur leidenschaftlichen, unerschrockenen Liebenden geworden sieht, verliert alle Besinnung. Er vermag für diesen ungeahnten Widerspruch keine Erklärung zu finden und kann sich nur denken, daß dieses sonderbare Benehmen ein Eingreifen höllischer Mächte sei. Schreiend stürzt er fort, um Beistand zu holen, Senta mit Gewalt von Zauber und bösem Höllentrug zu befreien.

In diesem entscheidenden Momente, wo der Holländer Senta der höchsten Gefahr preisgegeben sieht und sein eigenes Heil durch ein anderes Weib zu erlangen unmöglich mehr weder hoffen noch wünschen kann und es für alle Ewigkeiten verloren glaubt, kann er nicht stillschweigend über sich das geliebte Weib verlassen. Sie soll nicht zwischen den Zeilen seines Herzens lesen; er verschmäht die Alternative eines Verdachts des Betrugs oder eines Bedauerns ihrerseits und ruft mit einem Tone, dessen deklamatorische Gewalt eines außergewöhnlichen Organes bedarf, um vollständig erfaßt und wiedergegeben werden zu können:

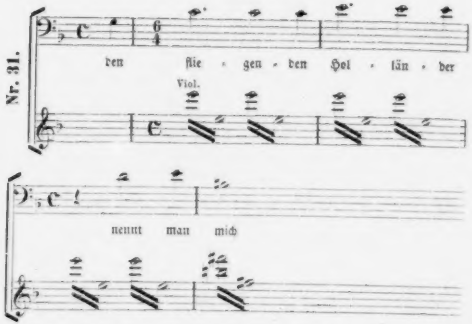
„Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre!
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose:
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dies rettet dich.
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
das jene trifft, die mir die Treue brachen:
Ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich: — du aber sollst gerettet sein.
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil in Ewigkeit!"

Voll Verzweiflung ringt Senta die Hände und ruft ihm zu: sie kenne ihn, sie kenne die Pflicht, die zu erfüllen sie gelobt, sie wolle ihn retten.

Mit Daland, Mary und der ganzen entsetzten Menge eilt jetzt Erik herbei. „Nein!“ ruft der Holländer, von diesem Kampf zwischen Liebe und Heil, zwischen Liebe und Entsagen zu wilder Raserei getrieben:

„Du kennst mich nicht, du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen, frag
den Seemann, der den Ocean durchstrich: —
er kennt das Schiff, das Schrecken aller Frommen;
den Fliegenden Holländer nennt man mich!“

Die musikalische Deklamation dieser letzten Worte nähert sich dem Verdammungsmotiv, ohne es jedoch ganz zu erfassen:



Seine Mannschaft aber nimmt dasselbe unmittelbar wieder auf und singt mit dumpfem Tone:

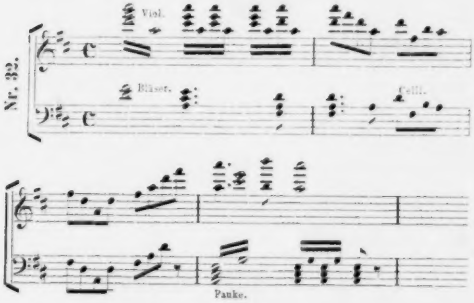
„Johohoe! Johohoe!“

Jetzt gelingt es dem Holländer, sich von Senta loszureißen. Mit Heftigkeit legt er sie in die Arme ihres Vaters, springt an Bord und läßt das Schiff mit unglaublicher Schnelligkeit abstoßen. Senta ringt einen Augenblick mit den sie zurückhaltenden Händen, befreit sich und einen Felsvorsprung erreichend, ruft sie dem Geliebten zu:

„Preis' deinen Engel und sein Gebet!
Hier sieh mich, treu dir bis zum Tod!"

und stürzt sich hinab in die Fluthen.

In diesem Augenblick versinkt das schon fern segelnde Geisterschiff in den Wellen. Bald darauf sehen wir den offenen Himmel in wunderbarer Helle. Wir erblicken Senta und den Erlösten von Wolken getragen, mit Glorie umgeben, den Mittelpunkt eines Nordlichtes bildend. Währenddessen nimmt das Orchester das Balladenmotiv in D-dur wieder auf, welches jetzt in versöhntem, überwundenem Schmerz sich zu einem hymnenartigen Rhythmus verdichtet, gleich der Peroration zur Ouverture:



Trotz der großen Einfachheit des diesem Gedichte zu Grunde liegenden Planes erkennt man leicht, daß dessen Ausführung eine das Interesse von Scene zu Scene steigernde ist, eine Ausführung, welche in stufenweisem Crescendo die Entwickelung der Gefühle bis zu dem so hochtragischen Schlusse hinauf führt. In Wirklichkeit besteht dieses Drama aus nur zwei Personen, und von diesen zwei Personen beansprucht nur die eine, und zwar insofern, als ihr Dazwischentreten einen beseligenden oder unheilvollen Einfluß auf die andere ausübt, unsere gespannte Aufmerksamkeit

In der That ist die Wirkung des ganzen Bildes auf die hohe, bleiche, hagere Gestalt des Menschen koncentrirt, der unter allen Menschen vom Schicksale mit einem unauslöschlichen Male gezeichnet ist. An der Größe der Strafe zeigt sich die Größe der Schuld, an der Barmherzigkeit der Hoffnung die Barmherzigkeit des Strafenden, an der Bedingung des Heils die Seelenhoheit des Opfers. Abyssus abyssum clamavit. Die Tiefen unendlicher Schmerzen lassen nur durch Tiefen unendlicher Liebe sich füllen, und die undurchdringliche Finsternis des Abgrundes der Übel kann nur der strahlende Glanz und das Licht des Abgrundes von Liebe aufheben, zu welchem der Irrende seit dem Werden aller Zeiten hinaufruft.

Zu vier wiederholten Malen tritt der holländische Kapitän auf und jedesmal weckt er in tieferem Grade unsere Sympathie, jedesmal ist seine Erscheinung von größerer Wirkung. Das erste Mal tritt gleichsam nur seine Silhouette, dann sein dunkel gefärbtes Bild vor uns hin; beim dritten Male hören wir ihn sprechen; und am Ende sehen wir ihn handeln. Es dürfte selten die Möglichkeit gegeben sein einem Hauptcharakter eine solche scenische Entfaltung zu geben, wie hier — um so glücklicher der Dichter, dem es vergönnt war!

In der Ouverture gewahren wir ihn von ferne, ein Spielzeug der Stürme, die er verachtet wie ein Spiel. Bei seinem ersten wirklichen Auftreten erkennen wir die stolze hohe Seele, die so groß die Strafe des Hochmuths erträgt, die Trauer ewiger Einsamkeit erduldet. Im zweiten Akte aber bewundern wir an diesem Geiste, daß sein hartes Los nicht die Macht besaß ihm die Anmuth des Gefühls, die ihn vor seinen Begleitern als eine edlere Natur kennzeichnet, zu rauben, — daß er, der nur die bitteren Täuschungen der Liebe erfahren, die Zartheit des Herzens nicht einbüßte, — daß er, dem das Mitleid versagt blieb, des Mitleids nicht vergaß, — daß er, für den niemand sich hingab, die Hingebung nicht verlernte und den Trieb der Dankbarkeit, trotzdem niemand seiner namenlosen Qual beklagend gedachte, nicht veröden ließ, — daß das Begehren nach Erlösung nicht in ihm erlosch, obwohl niemand ihn zu erlösen kam, — daß er des Segens bar noch segnen konnte und leidend wie kein anderer, aus

Liebe der Hoffnung auf Erlösung, aus Liebe der Annahme des Opfers entsagte und das Tragen seiner Leiden um der Liebe willen für alle Ewigkeit vorzog. Im letzten Augenblick, da kein Tropfen im Becher der Bitternisse für ihn übrig scheint, geht er einem Schmerz entgegen, wilder als er ihn je getragen. Ein Weib soll ihm Erlösung bringen — so hieß die Verheißung. Und nun steht dieses Weib vor ihm, opferbereit, aber dieses Weib liebt er. Sie kann er der Gefahr ewigen Duldens nicht aussetzen — so entsagt er dem Glück ihres Besitzes, entsagt er aller Hoffnung auf Erlösung, eine trostlose Ewigkeit als Ersatz für sie hinnehmend. — Der Wettstreit edelster Aufopferung zweier Liebender gehört zu jenen Schauspielen, welche auf edle Herzen so tief und sympathisch wirken, daß sie nicht selten Werke, welche diese Schönheit enthalten, anderen vorziehen, welche oft reicher an den verschiedensten Vorzügen sind und von der Kritik höher gehalten werden als jene.

Schon die ganze Anlage des Textbuches verräth einen echten Dichter, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federstrich weit über die bis jetzt gekannten Operntexte sich erhebt. Der erste Theil des dritten Aktes, wenn die norwegischen Frauen und Matrosen, allmählich mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geisterschiff anrufen, bringt durch seine für den Gedanken kolorirte und für das Ohr rhythmisirte Versification ohngefähr einen Eindruck wie die Balladen Bürger's hervor, welche das Herz mit einem geheimen Beben erfüllen. Der Dialog bewegt sich in Distichen; jedes derselben fügt der von Furcht bevölkerten Finsternis einen Schatten mehr hinzu. Die kurzen Gesänge und Balladen reihen sich dem besten an, was in dieser Gattung je geschaffen wurde.

Während seines ersten Aufenthaltes in Paris, hatte Wagner der Großen Oper das Anerbieten gemacht, diesen Text zum Zwecke einer Aufführung komponiren zu wollen. Sein Name hatte aber noch zu wenig Klang, als daß es Berücksichtigung gefunden hätte. Trotzdem jedoch fand man das Libretto anziehend genug, um es gegen fünfhundert Francs von ihm zu erstehen. Die musikalische Komposition desselben vertraute man aber nicht den Händen seines Autors

an, sondern dem Chordirektor der Académie royale, Herrn Dietsch. Dergestalt erlebte das »Vaisseau fantôme« mehrere Aufführungen auf dieser Bühne, doch ohne daß Wagner's Name dabei genannt worden wäre.

Wenn aber die Oper „Der fliegende Holländer" — Text und Musik von Wagner — die ganze Wirkung, welche durch ihre großartige Architektonik, durch ihren poetischen Gefühlsgehalt möglich ist, erreichen soll, so müßte ein günstiges Geschick es fügen, daß zwei außerordentlich begabte Künstlernaturen, wie sie kaum einzeln zu finden sind, zur Besetzung der beiden Hauptrollen sich zusammenfänden. Es giebt wohl Werke, bei denen selbst die größten Vorzüge auch eine nur mittelmäßige Wiedergabe zur Anschauung bringen kann, ähnlich wie sich Gemälde, deren Werth wesentlich in der Komposition liegt, auch nach Kupferstichen beurtheilen lassen, so weit auch der Genuß, den letztere gewähren, hinter dem zurücksteht, den uns die Betrachtung des Meisterwerkes selbst giebt — von anderen aber sollte man gar nicht reden, wenn man nicht die magische Wirkung des Kolorits, das Sprechende des Pinsels gegenüber dem Originale vordem empfunden hat.

Wem zum Beispiel wäre es wohl möglich, die „Joconde" eines Leonardo da Vinci, die „Madonna d'Alba" eines Rafael oder den „Diogenes" Ribeira's, die bei der vollkommensten Einfachheit der Konception in der idealen Welt des Geistes erhabene Schöpfungen und ideale Transformationen der Materie durch die Kunst sind, zu verstehen, ohne vordem das ganze Ausströmen der unmittelbaren Gegenwart des Originals eingeathmet zu haben? Was kann für den Kupferstich da bleiben, wo die Linien gewissermaßen in der Farbe aufgehen und sich verlieren, wo der Kontur nur eine Offenbarung der Seele ist? Läßt sich überhaupt eine Kenntnis dieser Werke des Genius annehmen, so lange nicht der eigene Blick die Sonde in die Tiefe des Gedankens, in die Gluth der Empfindung gesenkt hat, welche in diesen undefinirbaren Farbenmodulationen, in diesen feinsten Rhythmen der Proportion, der Form und Gestaltung lebt? Wer nur den Theil des Werkes geschaut hat, der sich eine Art wägbaren Bodensatzes desselben nennen läßt und den die Analyse zer-

setzen, der Gebrauch desselben Materials rekonstruiren, Kenntnis und technisches Geschick nachahmen kann — wer nicht so zu sagen dem Wesen dieser Werke Aug' in Aug' geschaut, wer nicht ihr Wesen erfaßt hat, das wahrhaftig vor unseren Blicken lebt, indem diese Schöpfungen ein Fluidum ausströmen, das uns wonnig durchdringt, alle Regsamkeit unserer Seele, alle Thätigkeit unseres Geistes erregt, unserer Bewunderung ein Objekt, unserem Nachdenken ein Subjekt bleibt —: der kann sich keine Meinung über sie bilden, kein Urtheil gewinnen; höchstens kann er durch das, was andere gesagt haben, durch eine flüchtige Beschreibung ihrer linearen Umrisse sich zu denselben hingezogen fühlen. Wie diese Gemälde, so können auch gewisse musikalische Werke nur dann ihren inneren Sinn enthüllen, im vollen Strahl ihrer Pracht glänzen und die ganze Majestät ihres Ausdruckes offenbaren, wenn die zu ihrer vollkommenen Wiedergabe erforderlichen Bedingungen vorhanden sind und vereint zusammentreten, so daß sie das Ganze, welches dem Autor im Schaffen vorschwebte, vollständig darzustellen vermögen. Was in der Malerei der Anblick eines Originals, das gewährt in der Musik die vollkommene Aufführung eines Meisterwerkes.

Schlagende Beispiele giebt uns für das Gesagte das Schicksal ganzer Schulen, die, sobald unter den Ausführenden ihre Tradition verloren gegangen ist, ebenfalls verschwinden. Um nur der großen kirchlichen Werke zu gedenken: werden nicht die Kompositionen eines Palestrina, eines Lassus und anderer ein Gegenstand der Wissenschaft, der Archäologie, der überlegten und retrospektiven Bewunderung? haben sie nicht aufgehört auf dem lebendigen Gebiete der Kunst thätig zu sein und werden sie nicht darum den Massen unverständlich, weil den Ausführenden das Geheimnis ihrer Interpretation abhanden gekommen ist, so daß diese Werke nicht mehr in ihrer Integrität erscheinen und wir zur Zeit kaum verstehen, was auszusprechen sie einst bestimmt waren? In modernen Reproduktionen erscheinen sie oft so unkenntlich, wie gewisse Bilder großer Maler, die mit einem dichten Überzuge von Retouchen, von schwerem Firnis oder durchräuchertem Fett bedeckt sind. Das Skelett einer Partitur läßt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele,

das pulsirende Leben, das Verständnis der Bewegung. Gedenkt man der beträchtlichen Anzahl von Werken — selbst solcher, die dem modernen Stil der Gegenwart angehören —, deren volles Verständnis, deren poetischer Inhalt sich nur durch eine Aufführung erreichen und wiedergeben läßt, welche auch die ungreifbaren, wir möchten sagen die schwebenden ihrer Elemente zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich als so usurpirt bezeichnen, wie man manchmal es zu thun beliebt, nachdem man erfahren, daß, um auf diesem Pfad den Gipfel der Kunst zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geistige Bildung nicht weniger nothwendig ist, als der Mechanismus als solcher.

Von allen Werken Wagner's dürfte wohl „Der Fliegende Holländer", wenn er verstanden werden und seine Wirkung keine verfehlte sein soll, die dringendste Forderung an geistig begabte und hervorragende Sänger, an vollendete Ausführung erheben. Wie in Beethoven's „Fidelio", wie in der letzten Scene in Gluck's „Orpheus", kann auch hier nur dann der entsprechende überwältigende Eindruck erreicht, die — so zu sagen — ganze seelenergreifende Elektricität des Werkes zum Ausströmen gebracht werden, wenn Sänger von seltenem Talente sich vollständig ihren Rollen hingeben. Diese müssen durch das Spiel auf der Bühne zum Leben erweckt werden, ja es ist die Aufgabe der Darsteller, den Charakteren auf die kurze Dauer eingebildeter Wirklichkeit die ganze Lebensfülle einzuhauchen, mit welcher der Autor sie zu unvergänglichen Typen gestaltet hat.

Wagner hat mehrmals ausgesprochen, „Daß der Sänger seines Lohengrin erst noch geboren werden müsse". Dieser Ausspruch mag Anfangs eitel klingen, ist es jedoch keineswegs. Wagner fühlt — und mit Recht —, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereitet haben. Gleich dem ersteren im Besitze unendlich mannigfaltiger Mittel, dabei als denkender und kombinatorischer Kopf bedeutender als der letztere, Poet und Musiker zugleich, verfügt er beherrschend noch über die ganze Masse von Hilfsquellen, durch welche der große deklamatorische Stil sich in seiner höchsten Voll-

endung manifestiren kann. Dieser Stil muß aber mehr wie jeder andere durchdrungen, getränkt, vollgesogen sein von Poesie; keiner steht dem Genius der Dichtung so nahe, wie er, keiner ist so von ihren Einflüssen beherrscht, entnimmt so ihre Gesetze, erfordert so ihre Kenntnisse und Vortheile, wie er.

Der Dichter und Komponist Wagner ist der Sproß einer neuen Verbindung der antiken Gäa mit dem alten Neptun. Er hat ihr Doppelreich geerbt, herrscht auf dem Festlande und auf den Fluthen und dehnt souverän den einen Arm über den Kontinent, und den anderen über das weite Wogenreich aus. Aus der Machtvollkommenheit seines Genius steckt er dem festen Erdkörper der Poesie seine Grenzen und dem Überfluthen der stürmisch herandringenden Tonwellen ruft er das Wort zu: „Bis hierher!" Mit souveräner Hand schreibt er die Ordnung seines Reiches vor, despotisch zieht sein schöpferisches Wollen den beherrschten Mächten ihre Marken. Er wehrt ihrem chaotischen Ineinanderströmen, er giebt den aufbrausenden Schwankungen der Tonfluthen den wundervollen Basalt der Poesie zum Becken, damit ihr netzender Thau fruchtbringend denselben durchdringe. So verbindet er Musik und Poesie, läßt sie Eins werden und verbannt die Leere aus der von ihm geordneten Welt, dem Drama. Er entfernt alle schwachen Theile, alle Lücken, alles, was den Zusammenhang aufhebt und stört, alles, was bis jetzt als unentbehrliche Übergänge in einer Oper betrachtet worden ist. Er gestattet nie, daß aus Rücksicht auf musikalische Gewohnheiten Handlung und Bewegung in Stocken gerathen. Reicher an Detail und umfassender im Bau, als irgend eines der in demselben Stile geschriebenen und den seinen vorangegangenen Werke erscheinen seine Schöpfungen gerade in einer Zeitepoche, in welcher alles zusammentrifft, um dem ausdrucksvollen deklamatorischen Stil auf der Bühne entschieden das Übergewicht zu geben.

Die ersten Meister dieser Schule sind im Laufe der Zeiten hinreichend durchforscht, ergründet, verstanden und gewürdigt worden. Unsere Generation enthusiasmirt sich nicht mehr für Kompositionen, in welchen andere Stile speciell und ausschließlich verherrlicht wurden. Durch eine versuchte und gelungene Mischung, Vereinigung

und gegenseitige Ergänzung beider Principien hat man instinktiv und unwillkürlich, getrieben vom Strom der Zeit, eine Art Übergangsepoche gebildet, der Deklamation ein weiteres Feld eingeräumt und auf ihre Popularisirung hingearbeitet. Und so ist es möglich geworden mit Hilfe der immensen, sinnreichen Hilfsmittel der großen Bühnen, des außerordentlichen Fortschritts in der Instrumentation, der Ausdehnung und Mannigfaltigkeit, welche Harmonie und Rhythmus erlangt haben, eine bedeutende Erhöhung und Vervielfältigung ihrer Wirkung durch eine Fülle der verschiedensten Kombinationen zu erreichen.

Die von Gluck geschaffene Schule, im Vertrauen auf diesen starken Rückhalt und gekräftigt durch die Erfahrungen von siebzig Jahren der Opposition, kann heute, trotzdem damals alle anderen Stile mehr Chancen des Gelingens, mehr Lebensfähigkeit zu besitzen schienen, ihren Rivalen, deren Reize zu sichtbar im Stadium des Welkens sind, getrost den Kampf anbieten und mag in neuem Streite, in stetem, stufenweisem Erobern die Mittel finden, ihre gefährlichste Klippe, die Monotonie, zu vermeiden. In unseren Augen unterliegt ihr Sieg keinem Zweifel. Uns ist der Augenblick ihrer Anerkennung nur noch eine Zeitfrage. Es ist unmöglich, daß sie nicht den ersten Rang auf der Bühne einnehme, und die Stile, welche letztere bis jetzt beherrscht — die Stile der specifisch- und abstrakt-melodischen Musik —, nicht andere Felder suchen, finden und urbar machen sollten, sei es in der Kirche, oder im Koncert, oder in der Tanz- und Militärmusik, oder in der Lyrik. Die Thatsache, daß moralisch wie physisch der tägliche Genuß reicher, feiner und gewürzter Speisen nothwendig den Geschmack für weniger ausgewählt zubereitete unempfänglich machen muß, genügt, um ohne besondere Wahrsagekunst voraussehen zu können, daß zu einem gewissen Zeitpunkte, dessen Eintreffen aber sich nicht genau bestimmen läßt, weil Zufall und äußere Umstände eine so wichtige Rolle in derartigen Angelegenheiten spielen, unser Jahrhundert sich an diese Richtung des Schönen gewöhnen, sich mit den geheimen Gesetzen, der inneren Logik dieser Schule, die mehr als alle anderen das Mittelmäßige abzuwerfen strebt, vertraut machen und ihren vollen Werth erkennen wird.

Nun hat aber jede bedeutende Kompositionsperiode zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesangschule hervorgerufen. Ohne bis zu Thatsachen zurückgehen zu wollen, die sich in der Dämmerung ferner Zeiten verlieren, ist es hinreichend auf die Veränderung hinzuweisen, welche die Methode des Gesangs im Laufe der letzten drei Jahrhunderte erfahren hat, um uns zu überzeugen, daß dieselbe immer durch die Komponisten und ihre verschiedenen Richtungen bestimmt wurde, je nachdem der Genius derselben verschiedene Modifikationen erlitt. Stradella verfuhr nach anderen Principien als Carissimi. Farinelli hielt sich nicht mehr an die Regeln, welche Durante am berühmten Konservatorium zu Neapel gelehrt hatte, und die von Rossini gebildeten großen Sänger entfernen sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Art des Singens. Der entschiedenen Einführung des deklamatorischen Stils wird nothwendig früher oder später die Entwickelung einer neuen Schule folgen und, da wir den Sieg jenes Stils in den Werken Wagners erblicken, so setzen wir voraus, daß auch die Änderungen, welche in der artistischen Bildung der Ausübenden nothwendig folgen müssen, hauptsächlich von Deutschland ausgehen und sich hier vollziehen werden.

Bis jetzt hat sich der Genius germanischer Muse in allen Zweigen der Instrumentalmusik und der Benutzung der epischen und lyrischen Vokalmusik unter dem schöpferischen Hauche von Meistern titanischen Geschlechts mit einer solchen Gewalt des Strebens und der Begeisterung entwickelt, daß — Dank dieser Entwickelung! — Deutschland in diesem Augenblick alles ernste Interesse der Tonkunst, ja ihre ganze Zukunft in sich koncentrirt. Wie früher Italien, so ist jetzt Deutschland ihr lodernder Herd. Seit Bach hat eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Künstlerfürsten höchster Majestät, ein geistiger Stamm großer Männer dieses Land musikalisch zum ersten der Welt erhoben. Nur ein Zweig der Kunst steht noch nicht in voller Blüthe und wird nur mit großen Kosten vegetirend, einem exotischen Gewächs gleich, im Treibhause erhalten: der dramatische Gesang.

Indem Wagner seinem Vaterlande ein Drama schuf, das in

Übereinstimmung mit dem nationalen Genius desselben steht, legte er ihm zugleich die Pflicht auf eine eigene, seiner dramatischen Weise entsprechende Schule des Gesangs hervorzurufen.

Die Oper war seit ihrem Erblühen nach Deutschland mehr importirt, als hier einheimisch. War auch Hasse ein Deutscher, so war seine Musik trotzdem eine durchaus italiänische. Überhaupt sind seit jener Epoche die großen deutschen Opernkomponisten ihrem eigenen Lande gewissermaßen fremd geblieben. Obwohl Mozart in tragischen Momenten den deklamatorischen Accent merklich seinem Rechte näherte, so verlangen seine Opern darum doch Sänger, die nach der italiänischen Schule gebildet sind. Gluck und Meyerbeer schrieben für das pariser Publikum und nicht viel hatte gefehlt, so würde Wagner ein gleiches gethan haben. Es bleiben also unter den Komponisten ersten Ranges nur Beethoven, der durch eine zwanzigjährige Nichtbeachtung seiner einzigen Oper zurückgeschreckt war eine zweite zu komponiren, und Weber, der, hätte er länger gelebt, sehr wahrscheinlich nur für England geschrieben haben würde, da seinem „Oberon" im Auslande ein besseres Schicksal zu theil ward, als seiner „Euryanthe" in der Heimat.

Von den vier echt und specifisch deutschen Werken der beiden letztgenannten Meister, welche Germanien als Früchte seines Bodens beanspruchen kann und die in dem Sinne wesentlich deutsch sind, daß sie nirgends so verstanden und im Gefühl so begriffen werden, wie in Deutschland, hat nur der „Freischütz" einen raschen und allgemeinen Erfolg gehabt. Die drei anderen wurden lange Zeit für geniale Mißgeburten gehalten. Die Theaterdirektoren überließen den wenigen sie bewundernden Musikern ihr enthusiastisches Lob und kümmerten sich nicht um sie, als nicht in ihre Sphäre gehörend. Sie fristeten das Leben ihres Repertoires mit fremden Produkten, aus denen nach ebenso fremden Moden eine beliebige mélange zurecht geknetet wurde. Und trotz alledem — sei es durch Zufall oder Instinkt — haben sich gerade in Deutschland die unter dem unmittelbaren Einflusse des deklamatorischen Stils entstandenen oder sich ihm nähernden Werke am längsten erhalten. Deutschland ist es, wo dieser Stil sich erfolgreicher als in den übrigen musikalischen

Ländern geltend gemacht hat, wo er durch Mozart, Gluck, Beethoven, Spontini, Weber und andere am tiefsten erfaßt worden ist.

Wagner ist das Resultat dieses wohl langsamen, aber steten Fortschreitens, eines Fortschreitens, dessen Werke, ja selbst dessen Theorien nur von einem Deutschen und für Deutsche entwickelt und geschrieben werden konnten. Die Opposition, welche dieser Meister bis jetzt erfahren mußte, ist in vorübergehenden Ursachen, in künstlerischen, um nicht zu sagen: in künstlichen Gewohnheiten begründet. Die Sympathien, welche er erweckt, sind wesentlich deutsch und national, und darum werden sie es sein, welche Sieger auf dem Kampfplatze bleiben; denn es wäre in den Annalen eines Volkes ein unerhörtes Faktum, daß es nachhaltig einen Autor verleugnete, der seine Sagen und Geschichte, seine Tradition und Gefühlsweise mit den seinem Genius eigenthümlichen Kunstformen lebendig in sich aufgenommen und verherrlicht hat. Wagner ist der Begründer der deutschen Oper oder des musikalischen Dramas.

Diese neue Kunstgattung jedoch kann nur durch andere Interpreten, als die gegenwärtig ausübenden Künstler ihren vollen Glanz erreichen. Es muß sich in Deutschland eine Schule des Gesanges bilden: denn gegenwärtig besitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen sind zufrieden, wenn sie die Vorzüge ihres Organs zur Geltung bringen und im besten Falle „gut musikalisch" sind, ohne daß sie jemals sich einem anhaltenden, speciellen und gründlichen Studium des Gesanges hingegeben haben. Eine einzige Thatsache wird das Gesagte hinlänglich bestätigen, nämlich der gänzliche Mangel an Professoren und Konservatorien, die sich, wie in anderen Ländern, einen glänzenden Ruf in diesem Kunstfach durch von ihnen gebildete Sänger errungen hätten. Die hervorragenden Künstler rühmen sich niemals Schüler dieses oder jenes deutschen Meisters oder dieser oder jener deutschen Schule zu sein; denn, um die Wahrheit zu gestehen, verdanken sie alles sich selbst, falls sie nicht vielleicht im Auslande sich ihre Bildung erworben haben. Auch sind sie nicht durch Einheit des Stils unter einander verbunden: es dürfte schwer sein, mehrere von ihnen unter eine Kategorie zu bringen. Sie haben

in den wesentlichen Punkten durchaus keine Übereinstimmung. Jeder folgt seiner individuellen Neigung und bildet sich, je nachdem ihm Lebensstellung und Sympathien erlauben mehr oder weniger Zeit und Fleiß darauf zu verwenden, auf gut Glück hin aus. Ein derartig schlecht vorgebildetes und frühzeitig abgenutztes Organ wird dann ohne Regel, ohne Plan, ohne Ziel ausgebeutet und versagt dem Sänger meistens vor der Zeit. So lange es noch frisch ist, hat er es nicht in seiner Gewalt und mit der selten erlangten Geschmeidigkeit ist die jugendliche Fülle dahin. Besitzt es ausnahmsweise, ungeachtet häufigen und voreiligen Mißbrauches, die Ausdauer, so ist das nur bei Ausnahmsorganisationen der Fall, die aus Eisen oder Gold zu bestehen scheinen und nach welchen man in Folge dessen keine allgemeingültige Norm aufstellen kann.

Im Gegensatz zu der deutschen Schule ist die italiänische immer methodisch vorgegangen. Der Methode verdankt sie ihre herrliche Blüthe und anhaltende Lebenskraft. Selbst heute noch, wo sie entartet, bleich und kümmerlich dem Vaterlande den Rücken gewandt hat, um auf gastlichem, aber kaltem Boden ihr Brod zu finden — sie, ein Kind des Süd[illegible] der Sonne, des Lichtes und der Wärme, das im nordischen [illegible] und mitternächtigen Nebel nicht zu leben vermag! — noch heute kann sie sich rühmen in der Fremde fern von den Penaten einen eminenten Vertreter zu besitzen: Garcia in London.

Es ist in der That auffallend und befremdend, daß in Deutschland, diesem Lande der Theorien und Systeme, der durchdachtesten künstlerischen Tendenzen, im Gegensatz zu diesem Charakter die Kunst des Gesanges so ausschließlich der Willkür der Praxis, ja des Empirismus überlassen bleibt! Der Grund? Wer kann behaupten, daß er nicht darin liegt, daß die Oper noch nicht nationalisirt ist und dem zufolge noch keine ihrem Charakter entsprechende Gesangschule hervorgebracht hat?

Wie wir bemerkt haben ist der „Freischütz" das einzige Werk eines genialen Komponisten, das als wesentlich national sich schnell auf allen Bühnen einbürgerte. Aber ein Werk ist noch kein Repertoire und die Sänger sind bis zur Stunde darauf angewiesen, von

einem Abend zum anderen von Rossini auf Spontini überzugehen, von Meyerbeer auf Auber, von Donizetti auf Halévy, von Gluck auf Bellini, von Spohr auf Flotow. Und gewiß! diese universelle Kultur, diese unbegrenzte Gastfreundschaft gegen alle Formen der Kunst könnte nur ehrenvoll für Deutschland sein, wenn die bestimmter definirten Gattungen in verschiedene Gruppen vertheilt wären, wenn man in der Wahl der fremden Nationen angehörenden Werken nur irgend ein Kriterium einhielte, wenn die mit einiger Rücksicht auf Kunstinteressen geleiteten Bühnen Unterschiede zwischen ihren Bestrebungen feststellten.

Statt dessen stellt die kleinste Bühne einen Mikrokosmos dar, schreckt vor keiner Schwierigkeit zurück: „nichts zu groß, nichts zu ferne", nichts, was ihre Kräfte überschritte! Das Ende vom Lied ist, daß alle Bühnen — große und kleine — nur ein Potpourri der heterogensten Ingredienzien zu Stande bringen, daß eine solche Olla potrida den Geschmack des Publikums verdirbt und einen nationalen Stil zu den Unmöglichkeiten verweist. Die Sänger Italiens beschränken sich auf ein einziges abgeschlossenes Genre, die Sänger Frankreichs unterscheiden zwischen großer Oper und komischer Oper, die Sänger Deutschlands aber interpretiren jeder die verschiedensten Meister, die entgegengesetztesten Schulen, die entgegengesetztesten Rollen. In der Unmöglichkeit, sich nur einer Gattung zu widmen, diese oder jene Rolle auszuschlagen, überlassen sich letztere dem Zuge ihrer Routine und sind zuletzt dahin gekommen, bezüglich ihrer Leistungen an nichts mehr zu zweifeln, alles zu versuchen, alles zu probiren und — alles zu verpfuschen. So lernen sie im Verlauf ihrer theatralischen Laufbahn, je nachdem die Umstände es mit sich bringen, ein bischen schreien, ein bischen spielen, — alles ein bischen; die einen machen das, die anderen jenes etwas besser, ganz nach der zufälligen Art ihres Sterns. Qui trop embrasse, mal étreint. Auf wen könnte man besser, als auf die Sänger dieses Sprichwort anwenden?

Die Virtuosität der Kehle, ihre Ausbildung zu einem geschmeidigen Instrumente, das allen Bewegungen der Seele sie wiedergebend gehorcht, läßt sich weniger als irgend eine andere

durch unbedachte Praxis und ein Vermischen aller Stile urplötzlich erlangen. Dieses empfindliche Instrument erträgt nicht, wie das Holz der Tasten oder der Violine, alle Irrthümer der Erziehung, alle Tollheiten der Laune. Wird es nicht durch sorgsame Pflege und nach festen Principien erzogen, so wird es bald steif, vertrocknet und erlahmt. Kann es dann doch noch Dienste leisten, so sind diese nur stückweise, matt, abgenutzt, leblos — nicht darum, weil die Aufgaben im einzelnen genommen zu groß, nein, weil sie zu verschieden und entgegengesetzt in ihrer Art waren, weil man sich an sie machte, ohne sich vorher durch Übungen, wie sie den gegenwärtigen Bedürfnissen unserer Bühne entsprechen, darauf vorbereitet zu haben, weil man den Grundsatz vollständig vergessen hatte: daß man nur in dem Maße gut und lange singt, als man gut und lange zu singen gelernt hat.

Da sich auf den deutschen Bühnen die Oper mehr und mehr in den Vordergrund der scenischen Vorstellungen drängt, so sind hier selbstverständlich auch Künstler zu finden, welche singen, selbst ganz bedeutende Künstler, deren einige ein seltenes Talent mit einem vortrefflichen Organe verbinden. Eigene Sänger aber besitzt Deutschland nicht, weil es an einer eigentlich deutschen Gesangschule fehlt.

Wagner's Opern verlangen sehr schöne, sonore und weiche Stimmen, edle Diktion, leidenschaftliche Accente, zart angedeutete und fein ausgeführte Intentionen und ein lebendiges Spiel — alles Eigenschaften, die eine umfassende Bildung des Geistes und ein von früher Jugend an begonnenes, gewissenhaftes Studium von Werken einer Schule voraussetzen, welche hingebenden Ernst und hingebende Liebe verlangt.

Wer diese Ansprüche übertrieben finden sollte, mag sich eine Einsicht in die alten Lektionspläne verschaffen, wie man sie in den Konservatorien von Rom und Venedig, geschweige in dem von Neapel anwandte. Alle Stunden der Zöglinge waren geregelt und man forderte fast so viele Eigenschaften von ihnen, wie Cicero von einem guten Redner. Neun Stunden des Tages waren zur Einweihung in die große Kunst vorgeschrieben, die kirchlichen Übungen und andere, für die außerdem noch

Zeit angesetzt war, noch gar nicht mitgerechnet! Den Schülern war es unter anderem anbefohlen, ihre Übungen an einem Orte vorzunehmen, wo ein vorzüglich deutliches Echo sich befand, damit sie durch diese genaue Nachahmung ihres Sprechens und Singens ihre Fehler kennen lernen sollten. Und nur nach sechs, acht, zehn Jahren eines solchen Noviziats wagten es die Künstler, vor die Öffentlichkeit zu treten! Lassen sich darum auch der hohe Grad ihrer Vollkommenheit, ihre tadellose Vortrefflichkeit, die von ihnen erreichten unglaublichen Effekte bewundern: erstaunen kann man nicht über sie; denn sie sind die folgerichtige Frucht ihrer Erziehung.

Und die heutigen, unsere deutschen Sänger? Holt sich nicht die Mehrzahl derselben ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß, je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden?

Angesichts dieses status quo ist die Behauptung keine übertriebene, daß erst, wenn einmal in Deutschland für den deklamatorischen Stil Schulen bestehen werden, wie sie in Italien und in Frankreich für andere Werke und andere Ziele bestanden haben, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagner's Charaktere sie verlangen, — daß erst dann jene Mängel verschwinden werden, welche der nationalen Ausführung nationaler Bühnenwerke im Wege stehen, und man sich dann auch ihrer vollen erschütternden Tragweite nicht mehr wird verschließen können. Doch schon in unseren Tagen besitzen wir in Frau Schröder-Devrient durch das Feuer ihrer Leidenschaftlichkeit, die Energie ihres Spieles und ihres Gesanges ein Beispiel von dem Reichthum, von der hohen Schönheit des deklamatorischen Stils. Sie lehrt, wie man Charaktere eines Beethoven, Weber, Wagner aufzufassen hat. Auch Tichatscheck hat sich durch eine feurige Hingabe an solche Rollen und ein tiefes Eindringen in dieselben, durch das lebensvolle Relief, welches er ihnen zu geben wußte, ein glänzendes Verdienst erworben. Ebenso Herr und Frau von Milde in Weimar, welche vorzugsweise Schöpfungen Wagner's mit der rühmlichsten Liebe und

Gewissenhaftigkeit darstellen. Das edle Spiel und die pathetische Deklamation beider können als Vorbild gelten.

Die Hauptrollen des „Fliegenden Holländers“ erfordern dringender als die irgend eines anderen Werkes Eigenschaften, wie die der genannten Künstler, wenn anders sie nicht auf dem wogenden Grund eines sehr nüancirten, ja in manchen Momenten überwältigenden Orchesters verschallen sollen. Die Künstler, welche sich dieselben zu ihrer Aufgabe wählen, bedürfen keines so ausgedehnten Stimmumfangs, wie zur Wiedergabe von Partien, wie Bertram oder Fides; aber sie müssen eine Stimme von edlem Klang, mächtiger Fülle und seltener Kraft und Biegsamkeit besitzen. Das Kolorit derselben muß schimmernd, sammetweich, vibrirend sein, gleich den Saiten der unter dem Hauche der Leidenschaft erzitternden Aolsharfe. Der Monolog des Holländers, die Ballade Senta's und das große Duett im zweiten Akt sind die bedeutendsten Momente dieses Dramas und bieten viele und außerordentliche Schwierigkeiten. Doch hieße es ihre Wirkung mit der des ganzen Werkes vernichten, würden sie nicht mit einer Kraft dargestellt, die keinen Gedanken an Ermüdung aufkommen läßt, die, ohne auch nur einen Anflug von Frischöpfung zu zeigen, mächtig bleibt von Anfang bis zu Ende.

Das Rheingold.

Von

Richard Wagner.

1855.

Am 1. Januar 1855.

orin anders läge wohl die Bedeutung, welche alle Gemüther an die nur gedachten Grenzscheiden im Laufe der Zeiten, wie den heutigen Tag, knüpfen, wenn nicht in dem von den Mächtigen wie von den Schwachen, von den Guten wie von den Bösen, von den Glücklichen wie von den Leidenden gleich dringend gefühlten Bedürfnis, von der Zukunft zu hoffen, was die Vergangenheit versagte? Oder wäre eine einzige veränderte Kalenderziffer ausreichend, um diesem Tage, der innerhalb des Kreislaufes unseres Planeten nicht einmal seine Wiederkehr an einen und denselben Punkt bezeichnet, eine so besondere Wichtigkeit beizulegen? Das Ende eines alten, der Anfang eines neuen Jahres sind an und für sich nicht vorhandene Dinge.

Und doch kehrt dieser willkürliche Zeitabschnitt nie wieder, ohne daß wir alle mit einer gewissen Aufregung einen prüfenden Blick auf die verflossene, einen fragenden auf die herannahende Zeit gerichtet hätten. Den Grund hiefür werden wir kaum wo anders suchen können als in dem Gefühl, das in uns allen lebt, uns allen mehr oder minder zum Bewußtsein kommt und uns sagt, daß die Zukunft Probleme in sich berge, die ungelöst geblieben, Verheißungen, die nicht erfüllt worden sind und deren Inhalt zu entziffern den durchlebten Epochen nicht gegeben war. Tritt auch das junge Jahr mit einer scheinbaren Monotonie vor uns auf, wiederholt es sich auch in gewissen geistigen und physischen Ereignissen, in der Folge

von Tagen, Festen und Jahreszeiten, von Arbeiten und Bestrebungen, die mit dem vorigen eine unverkennbare Ähnlichkeit haben, so sind es doch stets andere nicht vorhergesehene und nicht vorherzubestimmende Resultate, die in denselben Tagen keimen und reifen und, wenn auch denselben, doch von neuen Entwickelungsphasen der Menschheit bedingten Bestrebungen folgen.

Auch in der Kunst führt die periodische Wiederkehr ähnlicher Aufgaben und Leistungen zu vollständig verschiedenen Wirkungen. Denn im Vorwärtseilen der Zeit ändert sich die Anschauung, gleichsam die Perspektive der Dinge, ähnlich wie sich dem Auge der Vorüberschiffenden die am Flußgestade gelegenen Häuser unter verschiedenen Gesichtspunkten darstellen, je nachdem sich jene ihnen nähern, ihnen gegenüber sich befinden oder auch von ihnen sich entfernen. Die traditionellen Scheidungen, welche der Mensch zur Berechnung und Messung der gleichmäßig hinströmenden Zeit erfindet, sind den Linien gleich, durch welche er die Theile unseres Globus von einander trennt und hiedurch unterscheidet. Und wie diese Theile in dem in fremden Landen Reisenden eine Spannung auf neue Landschaften und unbekannte Sitten erregen, so fühlen auch wir uns erwartungsvoll gespannt auf das, was sich begeben wird, wenn wir mit dem Jahresschluß in den Beginn einer neuen Zeitperiode eintreten.

„Welche neue Perspektiven werden sich jetzt dem spähenden Blick erschließen? welche Monumente uns neue Formen des Schönen offenbaren?“ — werden vor allem diejenigen fragen, welche sich insbesondere für die Kunst interessiren. Sie möchten vor allem wissen, mit welchen bis jetzt unbekannten Werken die anbrechende Ära die Kunst bereichern wird? Ihnen könnte man heute zurufen:

„Seht Ihr dort den schimmernden Punkt, dort, fern am Horizont? — Es ist der gigantische Umriß eines majestätisch großartigen Baues, wie wir noch keinen im ganzen Lauf unseres Weges erblickt haben — eines Baues, der Euch vielleicht befremdet, dessen Stil Euch möglicher Weise zu erhaben, dessen Plan zu riesig, dessen Ornamentik in ihrer Fülle zu reich erscheinen wird, — und

doch werdet Ihr bekennen müssen, daß er in unserer Kunst das großartigste aller bestehenden Monumente ist."

Dieses Wort möchten wir auch jenen zurufen, welche gespannt und neugierig etwas über den von Wagner unternommenen kolossalen Kunstbau, von dem wir bis jetzt nur das hohe Gerüste in der Ferne zu erblicken vermögen, zu erfahren wünschen. Jene imaginären Grenzen, durch welche der Mensch das Zeitmeer theilt, ein Datum wie das heutige, werden wir noch öfter zu überschreiten und zu überleben haben, bis wir das unter den Händen seines Genius emporwachsende Gebäude mit seinem vierfachen Portikus in seiner ganzen Größe vor uns sich erheben sehen werden, das Werk, welches er den „Ring des Nibelungen" nennt.[1]

Eine der vier Säulenhallen steht heute bereits vollendet da: „Das Rheingold" ist fertig und entfaltet unter dem klaren blauen Himmel Deutschlands seine imposanten Linien.

„Und was enthält dieses Werk, von dem man sich so Außerordentliches verspricht?" werden alle fragen, die es nur durch den Schleier der dasselbe umgebenden Dämmerung gewahren.

Wir antworten ihnen: Fragt nach den Gemälden, nach den Statuen und Gruppen jenes Domes, von dessen Portalen jedes unseren Blicken ein aus Stein gemeißeltes Epos zeigt! Fragt nach allen den Hieroglyphen, den verschiedenen Symbolen und seltenen Festreigen, die jener ägyptische Obelisk bewahrt! — Im „Rheingold" eröffnet uns die Scene einen Blick auf die Tiefe des Flusses. Auf seinem Grunde sehen wir zauberische Nixen, zauberischer und verlockender in ihren sich entfaltenden Reizen als alle die Undinen, welche Heine durch den flüssigen Krystall der grünen Wogen

[1] Bekanntlich ist dieses der Titel der Tetralogie, an deren Komposition Wagner gegenwärtig arbeitet und in welcher die hervortretendsten Mythen der „Edda" dramatisirt sind. Die vier zusammenhängenden Dramen heißen: „Rheingold", „Die Walküre", „Der junge Siegfried" und „Siegfried's Tod." — Die letztgenannte Dichtung beendete Wagner bereits im Jahre 1849 und übergab das Ganze im Frühjahr 1853 — jedoch nur für seine Freunde und Bekannten — dem Druck. Im Herbst 1853 begann er die Komposition des „Rheingold", und beendete sie im Frühjahr 1854. „Die Walküre" ist gegenwärtig bis zur Hälfte vorgeschritten.

versteckt hinter dem ungeweihten Blicken sie verbergenden Schilfe belauschte. Eitel und boshaft, zänkisch und muthwillig verscherzen diese Thörinnen einen Schatz, dessen sich der häßliche gehässige Geiz, der ehrsüchtige Egoismus bemächtigt, indem er der Seele das Leben, dem Leben die Seele abschwört: die Liebe.

Ewiger Mythus! Ewige Genesis aller Übel! Unheilvoller Anfang aller menschlichen Tragödien! —

Nach den neckischen, lieblichen Geistern des Stromes treten die Titanen der nordischen Mythologie auf. Wir erblicken den trauernd hehren Wodan, ein thronendes Opfer, gezwungen zu herrschen und nur nach Liebe sich sehnend — wir sehen Frigga, das Weib, den Inbegriff von Tugend für jene, welche die Trangsale des Hasses den Irrthümern der Liebe vorziehen und lieber den Grausamkeiten des Neides, den Zerstörungen der Zwietracht als dem verschwenderischen Hang des Herzens sich hingeben, — und vor uns tritt Du, Freya! Zauberin, berauschende Jugend, Bewußtsein des Lebens, thatenselige Affirmation der Unsterblichkeit, vollkommenste Blüthe des Daseins! Ohne Dich ist Walhalla nicht würdig der Götter! — Zwischen all' diesen Gestalten, gleich dem auf Beute lauernden Feind, gleich der Flamme, die züngelnd den Stoff streift, den sie verzehren will, kreist Loki.

„Und welche Empfindungen flößen uns die Handelnden ein?" wird man fragen.

Niemand kann, trotzdem Gedicht und Partitur uns vorliegen, diese Frage zur Zeit richtig beantworten; denn noch niemand hat den Bau in den Strahlen der hellen Mittagssonne gesehen, in welchen die feine Gestalten und Schatten, feine riesigen Konturen umwebende Filigranarbeit sichtbar werden wird. Niemand kann es beschreiben, weil die anderen Theile des Baues noch nicht bekannt sind und noch niemand zum Überblick ihrer gegenseitigen Verhältnisse und Beziehungen gelangen kann.

Eines aber dürfte heute schon zu versichern sein: daß der Meister dieses Werkes einen Plan entworfen, wie noch kein anderer vor ihm ihn je zu denken gewagt hat, daß gleich Michel Angelo, welcher das vollendetste Werk römischer Kunst in die

Lüfte versetzte, indem er die Kuppel des antiken Pantheon in enormer Höhe über der Erde schweben ließ. Wagner die vorgefundene Oper so erhob, daß ihr uns bis jetzt vollkommen erscheinendes Gebäude dem seinigen nur als Giebeldach dienen kann. Wenn die antike und moderne Tragödie mehrmals eine ähnliche Form in ähnlichen Dimensionen — die Trilogie — anwandte, so geschah es nie in Werken, welche zweien in ihrer Entfaltung gleich weit gediehenen und gleich hoch stehenden Künsten — der Poesie und Musik — ihren Glanz verdanken. Denn obschon die letztere an den dramatischen Werken der Griechen ihren Antheil gehabt hat, so konnte derselbe sicherlich nicht die Gleichberechtigung beanspruchen, zu welcher ihn der Musiker unserer Tage zu erheben im Stande ist.

Es wird nicht an Tadlern und Vergangenheitsanbetern, an Kritikern und Krittlern fehlen, welche Feuer schreien und behaupten werden, daß Wagner, indem er die an und für sich schon monumentale Oper vervierfachte, sie entstellt, ihren Charakter durch alle möglichen Änderungen, die er sie erleiden ließ, unkenntlich gemacht habe.

Wir verweisen diese alle an Michel Angelo's Manen. Von ihnen mögen sie Rechenschaft über das Wagnis verlangen, durch welches das heidnische Kunstwerk in einen Altarhimmel für den einigen Gott verwandelt worden ist. Ist — fragen wir — der Stil des römischen Tempels und jener der christlichen Kirche derselbe geblieben? Und welcher Römer, der plötzlich aus einem der herrlichen die Via Metella zierenden Gräber zum Leben wiedererstünde, würde die seinem Blick so vertraute Kuppel auf den von Buonarrotti entworfenen Mauern wieder erkennen?

Auch die Oper, wie wir sie gewohnt sind, wird in Wagner's Plan umgestaltet erscheinen: wird sie dadurch an Schönheit und Wirkung verlieren oder gewinnen? That is the question! — Wäre in den Tagen Hadrian's, dessen schöne Säulen dieses Meisterwerk heute noch zieren, einem sybaritischen römischen Kunstkenner von Prophetenmunde die Beschreibung des Gebäudes gemacht worden, welches nach Jahrtausenden wie ein Riese neben dem Zwerg

sich ganz in der Nähe desselben Pantheon erheben sollte, welches er als das Ende aller Kunst betrachtet hatte: würde er nicht die Achseln gezuckt haben? Und — könnten wir ihm das verargen, da zum vollen Verständnis eines Kunstwerkes keine Beschreibung genügt?

So werden auch wir im voraus kein Urtheil über die Wirkung aussprechen, welche eines Tages dieses Wunder von Kühnheit, diese mächtig angelegte architektonische Gruppe hervorbringen wird. Wir hegen die innige Überzeugung, daß die Anstrengungen des Genius, wenn er alle seine Kräfte zur Erstrebung eines Zieles zusammenfaßt, niemals vergeblich sind und daß, selbst wenn er das gesuchte Geheimnis auf Umwegen verfolgt, es nie an Schätzen fehlen wird, die unter seinem Geiste emporwachsen.

Wäre die tausendfache Bereicherung an geistigen und materiellen Interessen, welche sich für uns an Amerika knüpfen, wäre das bewältigende Umfassen des ganzen Erdenrundes uns zu theil geworden ohne die Überzeugung des Columbus, daß sein Weg ihn an Indiens Küsten führen müsse?

„Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
Und der Schiffer am Steuer senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen:
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer!
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die and're gewiß."

Schiller.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Personenverzeichnis.

Agthe, Rosa v. Milde 145.
Amalie, Großherzogin von S.-W. 78.
Anakreon 52.
Angelo, Michel 254, 255.
Auber 244.
Augusta, Kaiserin von Deutschland 5.

Bach, J. S. 240.
Balzac 154, 157, 159, 160.
Beck 145.
Beethoven 32, 237, 241, 242, 246.
Bellini 244.
Bergheim 50.
Berlioz 141.
Brengbel (Höllen) 228.
Brentano, Christine 72.
Bürger 234.
Byron 174, 176, 196, 220.

Carissimi 240.
Cartesius 126.
Cherley 76.
Cicero 245.
Columbus 256.
Cotta, J. G. 81.

Dante 92, 176.
Dietsch 245.
Dingelstedt 76, 79, 81.
Donizetti 244.
Durante 240.
Dyk, van 209.

Euripides 83.

Farinelli 240.
Fastlinger, Frl. 145.
Flaxmann 50.
Flotow, von 244.
Förster, Ernst 76.

Garcia 83, 243.
Gluck 43, 83, 139, 141, 237, 239, 241, 242, 244.
Goethe 5, 76, 79, 81, 218, 220.
Gutzkow 76.

Hadrian 255.
Halevy 241.
Hasse 241.
Händel 77.
Heine 152.
Herder 5, 63—81.
Hermann von Thüringen 88.
Höfer 145.
Horn 76.
Hummel 5.
Huysum, van 50.

Jaffe 81.
Jean Paul (Richter) 5.
Jordaens 227.
Joseph II. 48.
Joseph von Arimathia 88.

Karl August, Großherzog von S.-W. 72.
„ Alexander „ 4, 72.
Klingsohr 88.

Lassus 236.
Luther 93.

Malibran 83.
Manzoni 66.
Maria Paulowna, Großherzogin von S.-W. 4.
Meyerbeer 83, 91, 141, 144, 241, 244.
Milde, v. 145, 246.
„ , Rosa v. 145, 246.
Milton 136.
Montalembert 4.
Mozart 32, 48, 185, 241, 242.

Napoleon 66.

Ouliblicheff 185.

Palestrina 236.
Phidias 177.
Preller 184.

Rafael 235.
Rembrandt 228.
Riberia 235.
Röhr 77.
Rossini 144, 240, 244.

Rousseau, J. J. 150.
Rubens 17.

Sappho 52.
Schaller 72 u. f.
Schiller 4, 5, 7, 79, 111, 256.
Schöll 76.
Schröder-Devrient 246.
Schubert 48.
Shakespeare 16, 17.
Spohr 149, 244.
Spontini 242, 244.
Stael, Frau von 141.
Stradella 240.

Teniers 17, 227.
Tschaikek 246.

Viardot-Garcia, Pauline 83.
Vinci, da 235.
Voltaire 87.

Weber, C. M. von 139, 141, 237, 241, 242, 246.
Wieland 5, 72, 79.
Wolfram von Eschenbach 87, 88, 137.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Vierter Band.

Aus den Annalen des Fortschritts.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1882.

Aus

den Annalen des Fortschritts.

Konzert- und kammermusikalische Essays

von

Franz Liszt.

Deutsch bearbeitet

von

L. Ramann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1882

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Berlioz und seine „Harold-Symphonie". 1855. . . . . . 1—102

I. **Zum Streit über Berlioz' Werke.** — Berlioz' ästhetisches Princip als Hauptursache der Angriffe seiner Widersacher. Seine Ankläger und Anwälte. Die polemische Bedeutung der musikalischen Orthodoxen und Häresiarchen. Marx' Urtheil über die konservativen Musiker. Die Kampflust der jüngeren. Das allgemeine Verhalten gegen die Werke des Fortschrittes. Die Bedeutung des Wortes „Kritik" im jetzigen Sprachgebrauch. Die Kritik im Sinne La Bruyère's, Chateaubriand's, Cousin's, Schumann's. Hauptanklagen gegen Berlioz. Einwürfe gegen diese. Ein Bonmot Rossini's. Rhythmik, Harmonie und Melodie als Grundelemente und schöpferische Gewalten der Musik. Verfall und Fortschritt. Die in der Geschichte der Musik sich wiederholende Verkennung des letzteren. Weberufe der Kritik. Unterlassungssünden der Musikdirectoren gegenüber bahnbrechenden Werken. Die Kritik von 1805 über Beethoven's Kreutzer-Sonate. Das „Fremdartige" als Charaktereigenschaft des Genies. Die variirte Auffassung desselben seitens der Kritik — Originalität, Manier. Hinweis auf bahnbrechende Malergenies. Über die Individualität des Genies und die sich gegenseitig bestimmenden Eigenschaften des Charakters und Talentes. Das nach größten Dimensionen strebende Genie. Jedes hat sein eigenes Proportionsgesetz! — Noch eine Anklage gegen Berlioz: das Programm. 3

II. **Zur Programmfrage der Instrumental-Musik.** — Ist sie eine Erscheinung ohne historischen Vorgang? Historische Vertreter derselben. Programmspuren im Oratorium und in der Kantate. Die Ouverture als wesentliche Vorläuferin des Programms. Mendelssohn, Beethoven, Spohr, Schumann als Programmisten. Berlioz erhebt das Programm zum Princip seines Schaffens. — Hat das Programm eine Existenzberechtigung? Das Wenn derselben. Gegnerische Einwürfe. Widerlegung. Ein Wort Hegel's. Das Programm hebt das Gefühl als Ur- und Hauptquelle aller Musik nicht auf: die Verbindung der Instrumentalmusik mit der Poesie erweitert und 21

Seite

präcisirt Grenze und Inhalt des Gefühls. Das Assimilationsgesetz in Natur und Kunst. Der Mensch als höchstes Produkt der schaffenden Natur, die Kunst als höchstes Produkt des schaffenden Menschen. Die zwei Pole in der Natur und in der menschlichen Begriffswelt. Kunst und Genie als ihre vermittelnden Elemente. Die ewige Bewegung — der Fortschritt. Der Fortschritt der Kunst und seine Verkennung seitens der Zeitgenossen. Das Programm ein Fortschritt. Ein Ausspruch Hegel's. Fixirung desselben. Zweck des Programms.

III. **Zur geschichtlichen Stellung und Aufgabe der Programm-Symphonie.** — Oratorium und Kantate als musikalische Repräsentanten des antiken Epos. Verschiedenheit des antiken Epos (Homer) und des modernen (Goethe, Byron), der „philosophischen Epopöe". Beide Arten als Geistesstimmungen ihrer Zeit. Die „philosophische Epopöe" als Erzählung innerer Vorgänge. Die Instrumentalmusik als ein Ausdrucksmittel solcher inneren Vorgänge — das Programm als Mittelglied zwischen ihr und der Epopöe. Die berufenen und die professionellen Musiker als Vertreter und Gegner des Fortschritts und der Programm-Musik Berlioz'. Die Literaten im Bunde mit den Gegnern. Die Programm-Symphonie eine Ausdrucksform von poetischen Stoffen, die sich weder für dramatische noch für die Form des Oratoriums und der Kantate eignen. Gründe der Einwendungen gegen das Programm seitens der Konzertbesucher. Die Furcht vor Beschränkung des subjektiven Hörens. Das subjektive Hören von Instrumentalwerken verglichen mit dem subjektiven Sehen von Skulpturen. Rauch's „Kikteria". Berechtigung des subjektiven Hörens, die Nichtberechtigung dasselbe als für alle gültig zu verlangen. — 51

IV. **Musikalisch-ästhetische Analyse der „Harold-Symphonie".** — Berlioz' Erfindung des Leitmotivs als Mittel den Stimmungen der „philosophischen Epopöe" Ausdruck und Form zu schaffen. Die thematische Arbeit der klassischen und der modernen Musik. Der Titel „Harold". Der poetische Ausgangspunkt desselben. Lamartine's und Byron's „Harold". Berlioz' „Harold". Ein Wort Cherubini's. I. Theil der Symphonie: Das Eingangs-Adagio. Erste Andeutung und erstes Auftreten des Haroldmotives. Notenbeispiel Nr. 1 und 2. Das Allegro. II. Theil: Der Pilgermarsch. Die Charakteristik der Pilger. Eine interessante Dissonanz (Nr. 8). III. Theil: Serenade Romanze eines Montagnard. Die Lokalfärbung derselben durch Pifferari-Weisen Nr. 9 und Instrumentirung. Harold's Melodie in Verbindung mit der Romanze und gleichzeitig verschiedene Rhythmen Nr. 12. IV. Theil: Schluß: Orgie der Banditen. Ist das Häßliche ästhetisch berechtigt? Allegro frenetico. 1. Motiv Nr. 13, 2. Motiv Nr. 19. Der allmähliche Sieg der Orgie über alle edleren Regungen der Seele. Die letz- — 67

Seite

teren durch Reminiscenzen der vorhergehenden Sätze dargestellt. Die Schluß-Stretta.

V. **Schluß.** — Der Stil Berlioz'. Die Wahl seiner Sujets. Der ihm gemachte Vorwurf des Phantastisch-Furchtbaren. Berlioz angeborenes Streben zum Gewaltigen und Kolossalen. Hierher gehörige Stellen seiner Werke. Widerlegung des Vorwurfs der Einseitigkeit in der Wahl seiner Stoffe. — 94

Robert Schumann. 1855. . . . . . 103—185

I. **Allgemeines zur musikalischen Stellung Schumann's.** — Verbedingungen zur Beurtheilung seines gesammten Schaffens. Selbst das vollkommenste Einzelwerk eines Autors läßt nicht immer auf den Werth seiner Werke zurückschließen. Beispiele hiefür aus der Literatur. Schumann's Subjektivität. Eigenschaften seines Schaffens und Widerspruch dieser Eigenschaften. Zwei große Verdienste Schumann's um die Musik. 105

II. **Ein Kapitel zur Reform der musikalischen Kritik.** — Schumann als Kritiker. Als Schriftsteller. Sein voraussehender Blick. Beleuchtung der herrschenden Kritik. Ihre Entwickelung in der Tagespresse. Ihre Anmaßung und die Ursachen ihrer Macht in Kunstsachen. Wer sind die Kunstkritiker? Flauheit der Künstler in ihren eigenen Angelegenheiten. Die Industrie und die Kritik. Die Literatur als Musikkritikerin. Ein Wort an die Künstler. Krieg der unberechtigten Kritik! Vorschläge zu ihrer Überwindung durch Betheiligung der Künstler an der Kunstkritik. Die guten Folgen hieraus für ihn und die Kunst. Die Phantasie eine zur Wahrheit führende Sirene. Ohne Phantasie kein Kunstkritiker! Berlioz, Wagner, Marx u. a. als Kritiker. Charakteristik Schumann's als solchen. Schumann's Verkennung der italiänischen Musik und Meyerbeer's, seine Anerkennung Berlioz' und seine Vorzüge. Eusebius und Florestan als die personificirten Hauptbeziehungen der Kritik zur Kunst und zum Künstler. Der Werth solcher Doppelkritik. 115

III. **Schumann als Komponist.** — Ergreift die Initiative der Zeit und des Fortschrittes. Mängel der Geschichtsschreibung. Die Schwierigkeiten musikalischer Aufführungen. Letztere als Weg zur Popularisirung der Tonkunst. Resume des Entwickelungsganges der Musik. Die neue von Beethoven eingeleitete Ära. Läßt sich die Zukunft der Musik vorausbestimmen? Schumann baut auf Beethoven weiter, erweitert die musikalischen Stoffe für den Concertsaal und verlangt nur poetische Meisterwerke zu Texten. „Paradies und Peri". „Pilgerfahrt der Rose". „Mignon's Requiem" u. a. — Als Vertreter der Programm-Musik durch Wort und That. Seine Vorliebe für das Titel-Programm: „Kreisleriana", „Phantasiestücke", „Kinderscenen" u. a. Vollständige Deckung seiner Titel und der Musik der betreffenden Kompositionen. Die Schwie- 156

Seite

rigkeit Programme zu finden und zu komponiren und die Forderung erhöhter Bildung an die Komponisten. —

Clara Schumann. 1855. . . . . . 187—206

Wunder der Natur. Mann und Weib als die Synthesis menschlicher Gegensätze. Robert und Clara Schumann. Der Rangstreit der Künste. Gleichstellung der Produktion und Reproduktion. Die Virtuosität als schaffende Kunst. Hinweis auf die Malerei als die reproducirende Kunst der Natur. Der Maler und der Virtuos. — Clara Schumann. Ihre musikalische Erziehung. Clara in Wien 1838. Grillparzer's Gedicht auf sie. Ihr damaliges Klavierspiel und ihr späteres als reife Künstlerin.

Robert Franz. 1855. . . . . . 207—244

I. **Als Künstler.** — Horaz über zeitgenössische Kritik. Franz' Originalität als Lyriker. Das Lied ein germanisches Volksprodukt. Die Naivetät des Künstlers. Charakteristische Unterschiede zwischen Franz und Schubert als Liederkomponisten. Franz' Stoffe. Seine Stellung als Tonlyriker zu den Dichtern Heine, Eichendorff, Lenau, Burns, Osterwald, Goethe. Die künstlerischen Mittel Franz' und ihre Charakterzüge. „Die Temperamente" von Albrecht Dürer als Repräsentanten der Künstlertypen. Franz verglichen mit Chopin. 209

II. **Seine Entwickelung.** — Das elterliche Haus. Musikalische Nicht-Erziehung. Sein Weg als Autodidakt. Seine ersten Kompositionsversuche. Franz' Unterricht bei Fr. Schneider in Dessau. Hang zur Opposition. Rückkehr nach Halle. Seine Gemüthsanlagen. Zweifel an seinem Talent. Studium der Werke Seb. Bach's und Franz Schubert's. Sympathie mit den Romantikern. Unglückliche Liebe. Wendet sich der Komposition, speciell dem Liedfach zu. Principien. Verheirathung. Schwere Stellung in Halle. 225

Nachwort 1871. — Franz' endlicher Sieg als Liederkomponist. Verspätung zeitgenössischer Anerkennung. Körperliche Leiden. Seine Bearbeitung von Werken Bach's und Händel's. — 242

Sobolewski's „Vinvela". 1855. . . . . . 245—259

Die Mode in Kunst und Literatur. Ossian's Gedichte als Mode-Lektüre. Goethe's und Napoleon's Vorliebe für sie. Richelieu identificirt mit Ovid, Napoleon mit Ossian. Ossian's Gedichte als musikalischer Stoff. Sobolewski's „Vinvela" eine Elegie. Sujet und tiefe Poesie derselben.

John Field und seine Nocturnes. 1859. . . . . . 261—271

Erste Sammlung der Nocturnes. Ihre Originalität und Unnachahmlichkeit. Field als Virtuos. Als Komponist und Schöpfer neuer Formen. Field als Vorläufer Chopin's. Charakteristische Skizze beider Künstler. Die Nocturnes Field's im Einzelnen. Mme Rosenkampf. Field's Leben. Skizze. —

Personenverzeichnis 272

Berlioz
und
seine „Harald-Symphonie".

1855.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

I.

Im Reich der Ideen giebt es innere Kriege, welche den athenienſiſchen ähnlich ſind. Während derſelben wurde jeder, der ſich nicht offen zu einer Partei bekannte und bei den Kämpfen, ſowie bei den von ihnen herbeigeführten Nachtheilen ein nur thatenloſer Zuſchauer blieb, öffentlich als ein Verräther des Vaterlandes erklärt. Überzeugt von der Gerechtigkeit eines ſolchen Verfahrens, deſſen ſtrenge Durchführung nur dazu dienen kann, die Mißhelligkeiten ſchneller zu beenden und den Sieg der zur künftigen Herrſchaft Erkorenen zur Entſcheidung zu führen, haben wir nie ein Hehl aus unſerer lebhaften und bewundernden Sympathie für den Genius gemacht, deſſen Betrachtung wir uns heute unterziehen, für den Meiſter, dem die Kunſt unſerer Zeit ſo entſchieden zu Dank verpflichtet iſt.

Alles Für und Wider des lärmenden Streites, welcher ſich bereits mit dem Erſcheinen der erſten Werke Hector Berlioz' erhob, läßt ſich auf einen Hauptpunkt zurückführen, deſſen Andeutung allein hinreichend iſt, um zu zeigen, daß die ſich aus ſeinem Beiſpiel ergebenden Konſequenzen weit über die Machtſprüche derer hinausgehen, welche wähnen in dieſen Dingen ein infallibles Richteramt zu bekleiden. Die ſchroffen Antipathien, die Anſchuldigungen muſikaliſchen Hochverraths, die Verbannungsdekrete für ewige Zeit, welche Berlioz ſeit dem Beginn ſeiner Laufbahn verfolgen, haben ihre Urſache, — warum ſich hierüber täuſchen? — in dem heiligen horror, in dem frommen Entſetzen, das die künſtleriſchen Macht-

haber vor dem in allen Werken dieses Meisters enthaltenen Princip überfiel und welches sich in Kürze also bezeichnen läßt:

„Der Künstler kann das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen."

Berlioz' Gegner mögen immerhin behaupten, er verlasse das Fahrgleis der alten Meister, es ist das eine Behauptung, die leicht zu machen ist: denn wer könnte das Gegentheil beweisen? Geben sich auch seine Anwälte die größte Mühe den Beweis zu führen, daß er nicht immer, auch nicht so ganz und gar andere Wege gehe, als man sie früher zu gehen gewohnt war: was gewinnen sie dadurch? Müssen doch beide Theile der Überzeugung Raum geben, daß Berlioz darum nicht weniger fest an seinem von uns soeben ausgesprochenen Credo halte, gleichviel ob eine oder hundert thatsächliche Bekräftigungen hiefür zeugen oder nicht. Und das ist für die Autoritäten, die sich das Vorrecht der musikalischen Orthodoxie anmaßen, ein mehr als hinreichender Beweis seiner Ketzerei[1].

Da jedoch in der Kunst keine, ja gar keine Sekte ein Dogma auf Grund einer Offenbarung beanspruchen und aufrecht erhalten kann und ihr gegenüber einzig und allein die Tradition maßgebend ist, da die Musik insbesondere im Gegensatz zur Malerei und Skulptur ein absolutes Vorbild weder besitzt, noch anerkennt, noch festhält, so hängt in Streitsachen zwischen Orthodoxen und Häresiarchen die Entscheidung nicht nur von dem Gerichtshof der bestehenden und der ehemaligen Wissenschaft ab, sondern auch von dem Kunstsinn und dem Gerechtigkeitsgefühl der heranwachsenden Generation. Ein entscheidendes Urtheil jedoch kann sich erst, wenn einige Zeit über sie hingeflossen, vollziehen. Denn welchem Richterspruch der Gegenwart würden sich einerseits die seit ihrer Jugend das Joch süßer Gewohnheiten tragenden Älteren[1], andererseits die Jüngeren unterwerfen, die sich kampflustig

1 Von diesen Älteren sagt Marx so treffend: „Die Meisten möchten sich geschmeichelt sehen, aber ohne daß die süße Gewohnheit des Daseins ihnen gestört würde, wie der Kranke gar gern gesundete, nur schwer aber von dem abläßt, was ihn krank gemacht." — „Tritt aber ein eigenthümlich Werk mit dem Anspruch hervor, daß man sich mit seiner Idee durchdringe, statt den neuen Geist nach an

um ein Banner scharen und den Kampf um seiner selbst willen lieben? Es müssen darum wohl oder übel die einen wie die anderen einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Lösung derartiger Probleme anheimstellen. Ihr allein ist es vorbehalten, die Berlioz zum Vorwurf gemachten „Übertretungen gewisser Kunstregeln und Gewohnheiten des Ohres" ganz oder nur zum Theil zu adoptiren. An einem aber ist schon jetzt nicht mehr zu zweifeln: daß nämlich die Träger einer zukünftigen Entwickelung für Werke von so gewaltiger Kraft der Conception und des Gedankens von solcher Achtung erfüllt sein werden, daß sie sich ihrem eingehenden Studium unterziehen, wozu sich nolens volens auch schon einige Zeitgenossen allmählich herbeilassen, nur daß zu oft ein unthätiges Erstaunen den Ausdruck ihrer Bewunderung zurückhält. Wenn diese Werke, wie man von ihnen heutigentags sagt, die Regeln verletzen, indem sie den geheiligten Rahmen der bisherigen Symphonie zerbrechen, wenn sie die zum Ausdruck ihres Inhalts vorgeschriebenen musikalischen Dambrettzüge nicht einhalten und darum das Ohr verwirren, so wird es später trotz alledem zu den Unmöglichkeiten gehören sie zu ignoriren, wie man noch jetzt thut, um des Tributes der Huldigung gegenüber einem Zeitgenossen enthoben zu sein.

Eine eingehende Erörterung der Streitpunkte, welche die Ankläger den von Berlioz eingeführten Neuerungen entgegen halten, könnte nur dann von Nutzen sein, wenn das Princip, dem die letzteren berechtigt entsprungen sind, vorläufig als eine erledigte Frage angesehen würde. Diesem Falle gegenüber würde sich jedoch die hartnäckigste Parteilichkeit der Kritik am unversöhnlichsten zeigen; denn wollte sie dieses Princip auch nur auf einen Augenblick zugeben, so würde sie selbst sich jedes Recht absprechen, alle Produktionen nach bekannter Elle messen und nach ihrem auswendig gelernten ästhetischen Katechismus beurtheilen zu dürfen — sie würde sich den ihr hei-

---

hergebrachten Vorstellungen zu bemessen, und daß man sich die für neue Gedanken unabänderlich nothwendige neue Vorstellung aneigne, so schreckt die große Menge mitten im sehnsüchtigen Verlangen nach „Neuem" zurück vor den Schwierigkeiten und nimmt mit dem aufgestutzten bequemen Alten vorlieb, überredet sich womöglich, daß es neu sei."

mischen Boden der Banalität und Floskelwirthschaft unter den Füßen hinwegziehen — ja sie, die Unproduktive, würde den beliebten Kanzelton gegen schaffende Künstler aufgeben, vom hohen Roß herabsteigen und der fatalen Nothwendigkeit sich beugen müssen, ein Kunstwerk einmal seinem Wesen nach anstatt vom Standpunkt der Tradition aus zu kritisiren. Sie würde sich gezwungen sehen mit Aufrichtigkeit und gutem Willen — zwei Dingen, ohne welche sich nimmermehr zu einem vollen Verständnis vordringen läßt — den poetischen Intentionen des betreffenden Werkes zu folgen, Wollen und Können des Autors zu vergleichen, ehe sie sich für berechtigt hält eine Meinung über seine Art und Weise auszusprechen. Sie müßte aufhören gleich der Harpyie die von ihr in den Klauen gehaltene Beute zu beschmutzen, und müßte endlich so manchem Helfershelfer entsagen, dessen Neid ihr nicht erlaubt sich zur Anerkennung des Bedeutenden aufzuschwingen.

„Wie oft hindert das Wohlgefallen an der Kritik den Genuß des Schönen und Großen!" sagt La Bruyère und Chateaubriand schreibt: „Es ist Zeit, daß eine Kritik der Vorzüge auf die Kritik der Mängel folge".

Jeder dieser beiden Autoren, der eine der kaltblütige nackte Charakter Beobachter des siebzehnten, der andere der enthusiastische Poet des neunzehnten Jahrhunderts, spricht mit diesen Worten den gleichen Gedanken aus. Diese Ideenparallele so verschiedener und in ihrer Ausdrucksart so divergirender Geister hat uns immer eigenthümlich berührt. Der erste sieht eine Thatsache mit der ihm eigenen Schärfe und Kürze, der zweite blickt, eine Wunde der Gegenwart nur andeutend, in kommende Zeiten. Der erste legt zu Gunsten der Richtigkeit seines Gedankens einen mehr konventionellen als exakten Sinn in das Hauptwort Kritik, der zweite giebt ihm seine ursprüngliche Geltung wieder, als wollte er dadurch auch die Sache, die es bedeutet, zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückführen. Treffliche Lehren, die oft in Sprachgewohnheiten und in dem Sinne enthalten sind, welchen der Gebrauch manchen Worten beilegt! Einem Menschen „die Wahrheit sagen" heißt meistens soviel, als ihm von seinen Fehlern sprechen. Streng genommen ließe sich daraus folgern, daß

einem Menschen seine Vorzüge zugestehen nicht Wahrheit wäre: Wir sind sicherlich von den unangenehmen Dingen, die wir Jemand zu sagen haben, viel mehr überzeugt, als wir in dem Lobe, das wir ihm spenden, durchaus aufrichtig sind.

Und ist es in Sachen der Kunst nicht ähnlich? Versteht man nicht unter dem Ausdruck „ein Werk der Kunst oder der Literatur besprechen" so viel, als es kritisiren? Würde man aber den Organismus desselben analysiren, ohne auch seinen Zauber zu zerstören, ohne den poetischen Hauch, welcher der Odem seines Lebens ist, auszulöschen, ohne es wie einen Leichnam auf die Seeirbank auszustrecken, so wäre dieses dem Sinne nach, welchen die gegenwärtige Praxis und der gegenwärtige Sprachgebrauch dem Worte gegeben hat, keine Kritik und nicht die Aufgabe eines Kritikers. Ließe sich auch von einem Richter, der sich Büttel und Henker nennt, eine Absolution, ein Pardon erwarten? Kann man von einem Laboratorium, dessen Aushängeschild nur depretiirende Funktionen ankündigt, eine ehrliche Beurtheilung und Würdigung des Gesammtwerkes voraussetzen? Wenn ursprünglich das Wort „Kritik" so viel wie Untersuchung, Analyse bedeutete, wenn die Anwendung dieser Kritik auf Geisteswerke als eine ähnliche angesehen wurde, wie die des Schmelztiegels auf edle Metalle, so war es nur eine Äußerung des gesunden Menschenverstandes, wenn er einsehend, wie das Wort dieser Bedeutung so wenig entsprach, ihm einen anderen, einen aus der Praxis geschöpften Sinn unterlegte.

Seitens der Kritik jedoch läßt sich wahrnehmen, daß sie einestheils Werken gegenüber, deren innerster Gehalt und Werth nicht mehr bezweifelt werden durfte, ihren Namen änderte und hier als Studie, als Untersuchung, als Kommentar auftrat, — anderentheils, daß aus ihrer Feuerprobe niemals auch nur ein kleiner Theil reinen Goldes hervorging, woraus mit Recht gefolgert wurde, daß das Wort Kritik gleichbedeutend mit Tadel sei, nicht mit Prüfung, gleichbedeutend mit Ver-, nicht mit Beurtheilung. Und in Wahrheit: wer in unseren Tagen hofft noch Gerechtigkeit vor ihrem imaginären Tribunal zu finden? Verspricht sie doch nicht einmal dieselbe! — Oder Gewissenhaftigkeit? — Von ihr, die keine kennt! Sollte

es aber einer glücklicheren Zukunft vorbehalten sein, hierin eine Änderung zu schaffen, so müßten vor allem die Beamten dieses hohen Richteramtes, die verantwortlichen Träger dieser Würde, diejenigen, die sich der hohen Aufgabe unterziehen Kunstwerke öffentlich zu prüfen, der landläufig gewordenen Methode abschwören und dafür einer solchen huldigen, deren Principien mehr in Übereinstimmung mit ihrem folgenschweren und folgenwichtigen Berufe stünden — Principien, wie sie Cousin so zutreffend ausgesprochen hat.

„Der Kunstrichter", sagt er[1]), „muß eine klar sehende, aber innige Liebe zum Schönen besitzen: er muß ihm willig begegnen, es suchen, es begehren."

„Unschönes erkennen und darlegen ist ein trübseliges Vergnügen, eine undankbare Aufgabe. Dagegen das Schöne herausfühlen, sich von ihm durchdringen lassen, es anschaulich machen und Anderen seine Empfindung mittheilen ist ein hoher Genuß, eine edle Aufgabe."

„Bewunderung beglückt und ehrt zugleich den, der sie hegt. Sie beglückt ihn durch ein tiefes Gefühl des Schönen; sie ehrt ihn, weil er zur Erkenntnis desselben beiträgt."

„Bewunderung ist ein Zeichen einer gebildeten Vernunft auf Grund einer schönen Seele. Sie steht über der kleinen, skeptischen, ohnmächtigen Kritik, ist aber die Seele der großen, befruchtenden, sie ist so zu sagen: der göttliche Theil des Geschmacks."

Die volle und hohe Bedeutung der ächten Kritik, welche verständige Anerkennung verständiger Werke übt und verständige Belehrung über diese giebt, würde sich kaum mit feinerem Takt zusammenfassen lassen als dem des französischen Philosophen. Und doch — ist es nicht zugleich auffallend, daß ein mit so glänzender Virtuosität des Stiles begabter Schriftsteller wie Cousin unwillkürlich in einem und demselben Satze das Wort „Kritik" in den beiden verschiedenen in unseren Tagen gebräuchlichen Bedeutungen anwendet und doch dabei sicher sein darf verstanden zu werden, obgleich streng logisch die Adjectiva klein und groß nicht ausreichend erscheinen dürften, um eine böswillige oder oberflächliche

[1]) »Du Vrai, du Beau, du Bien« V

Analyse von einer gerechten, unparteiischen Prüfung zu unterscheiden? So verführerisch ist aber die in manchen Dingen durch das Augenscheinliche gewisser eingewurzelter Mißbräuche herbeigeführte Sprachgewohnheit, daß selbst die überlegtesten Denker unversehens die schreiendsten Widersprüche im Gebrauch eines und desselben Wortes sich gestatten, indem sie es bald in seiner ursprünglichen, etymologischen Bedeutung, bald in dem Sinn anwenden, in welchem es der allgemeinen Umgangssprache geläufig ist.

Schon Chateaubriand hielt es für nothwendig, die Kritiker daran zu erinnern, daß sie ihre Aufgabe edler erfüllen, aller Schwerwilligkeit und systematisch gepflegten Kurzsichtigkeit insbesondere Werken gegenüber entsagen möchten, die mit allen den Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welchen das Erscheinen neuer Formen stets ausgesetzt ist, die aber gerade darum das Recht beanspruchen, das Neue, welches sie bringen, auch erkannt zu wissen. Denn dieses Neue ist ein Verdienst, das trotz alles Herummäkelns und Krittelns sich nicht unter der Last bombastischer Phrasen so sehr begraben läßt, daß es einstiger gerechter Anerkennung entzogen werden könnte. „Der Tag wird kommen." Dieser alte Wahlspruch mag auch für sie Anwendung finden.

Indem wir im Vergleich zu jener Kritik, unter deren Druck Berlioz so schwer zu leiden hatte, von derjenigen sprechen, die Chateaubriand angerufen, können wir nicht umhin auch Schumann's zu gedenken. Die Gerechtigkeit, welche er Berlioz nach dem ersten prüfenden Blick auf seine „Sinfonie fantastique" angedeihen ließ, sichert ihm angesichts des gemischten Trosses der Kritik, der selten anders als mit falschem Maß und Gewicht zu Werke geht, die Stellung eines Gentleman. Schon durch diese einzige Thatsache gewinnt Schumann's Name einen besonderen, wohlthuenden Schimmer.

Von den erwähnten beiden Hauptvorwürfen, welche man Berlioz gemacht hat, dürfte der gewichtigste der sein, daß er das Ohr verletze und Effekte suche, die über unsere Fassungsfähigkeit hinausgehen, daß er melodisch unverständlich werde, den Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit zerstücke, das Gedächtnis überanstrenge und so

unser Interesse übermüde, anstatt es anzuregen und endlich, daß er unser Fassungsvermögen mit einer unverdaulichen Masse von Konsonanzen und Dissonanzen fülle, die uns seine Musik zuletzt nur noch wie die verworrenen Akkorde der Aolsharfe, wie Meeresbrausen und Waldesrauschen erscheinen lassen, und, um schließlich noch einen Ausdruck des Métier-Rothwälsch zu gebrauchen, daß er „Mißbrauch mit Polyphonie" treibe.

Diesem Vorwurf gegenüber drängen sich uns einige präjudicielle Fragen auf.

War die Musik, fragen wir, immer das, was sie heute ist?

Gehorchte sie stets denselben Gesetzen? entzückte sie stets durch dieselben Reize? hat sie immer denselben Charakter beibehalten?

Lebte sie nicht vielmehr in jeder Epoche in dem Glauben, daß sie nun vollkommen und von nun an, nachdem sie ihre volle Entwickelung erreicht habe, unumstößlichen Gesetzen und Regeln unterworfen sei?

Und wenn sie trotz dieses Glaubens immer wieder eine Erweiterung erleiden, einen Fortschritt machen mußte: kamen dann nicht stets die Herren Magister a posteriori nachgehinkt und erklärten die Erweiterung und den Fortschritt ein für allemal als unverbesserlich, als perfekt? —

„Das ist nicht mehr Musik!" rief man aus, als Berlioz von seinen ersten Werken an seine komplicirten Effekte vernehmen ließ. Naiv genug sprach man dieses Wort Rossini nach, indem man eines der tausend Epigramme, in welchen dieser so sarkastische Geist sich sowohl über die in Frage stehende Sache als über den Fragenden selbst lustig zu machen liebte, für bare Münze nahm.

„Es ist ein großes Glück", sagte er eines Tages, nachdem er eine Symphonie von Berlioz gehört hatte, „daß dieser junge Mann keine Musik macht: denn in diesem Falle möchte sie verteufelt schlecht ausfallen!"

Ganz gewiß! Berlioz hat so wenig wie Beethoven Musik im Sinne Rossini's „gemacht" und hätten es beide versucht, so ist höchst wahrscheinlich, daß sie den Schwan von Pesaro nicht

erreicht haben würden. Wenn aber Rossini's Genius sich in so ganz anderen Regionen bewegt hat, so folgt hieraus noch keineswegs, daß er für Kunstwerke, die keine Verwandtschaft mit den seinigen in sich trugen, so unempfänglich gewesen wäre, wie er es anderen glauben zu machen für gut fand. Rossini zeigt sich ebenso glänzend und selbständig in seiner Diogenes-Weisheit, wie in den Erzeugnissen seiner Muse, und es würde ein sehr gewagtes Unternehmen sein, die Grenzen finden zu wollen, wo in seiner Ausdrucksweise die Mystifikation anfängt und wo sie aufhört. Ist er aber zufällig in der Stimmung, seine Gedanken bis auf den Grund sehen zu lassen, dann wirft er auf jeden Gegenstand so blitzende Streiflichter, daß kein Zweifel über die besondere Tragweite seines Verständnisses aufkommen kann, trotzdem er gewöhnlich vorzieht die Kurzsichtigen nicht zu enttäuschen, um sich im Stillen das Vergnügen zu gönnen, ein behagliches Mephistogelächter über sie aufzuschlagen. Wer da weiß, daß er die volle Höhe, auf welcher Beethoven's Symphonien stehen, zu einer Zeit, als das pariser Konservatorium nur schüchtern den Versuch wagte sie aufzuführen, als es noch nicht zu den Mode-Banalitäten gehörte sich für sie zu exaltiren, mit richtigem Blicke erkannte, der wird ohne besondere Versicherung glauben, daß er in gewissen Momenten Ansichten über Berlioz äußerte, welche die harmlosen Gemüther, deren beneidenswerthe Naivetät jenen äußerst doppelzüngigen Ausspruch als ein feierliches Urtheil hinnahm — wie wir ihn selbst aus dem Munde von Leuten citiren hörten, die weit weniger zur Kritik großer Kunstwerke geeignet sind — sehr in Verwunderung versetzen würden.

Was ist denn schließlich die Musik? Wir unsterestheils gestehen, wobei wir uns auf ihre Geschichte und die vielen verschiedenen Formen berufen, welche sie im Lauf derselben angenommen hat, daß wir bei Beantwortung dieser Frage nicht von ihren drei wesentlichen Elementen: Rhythmus, Melodie, Harmonie zu abstrahiren vermögen. Überall, wo wir eines dieser Elemente zu einer bedeutenden Entwickelung gelangen sehen, wo es uns neu, originell, charakteristisch entgegen tritt, glauben wir Musik zu erkennen, mag sie sich, wie bei den Griechen, durch überwiegenden Rhythmus

oder, wie in der alten Kirchenmusik, durch Vorwalten der Harmonie oder, wie in der italiänischen Oper, durch Vorherrschen der Melodie kundgeben, mag sie zwei der genannten Elemente auf gleicher Höhe stehend verbinden oder alle drei zu mächtigem Ineinander vereinigen. Welche Menge von Kenntnissen und Anlagen nach verschiedenen Richtungen hin auch dazu gehört, um in unserer Zeit große Musik zu schaffen, so viel auch an harmonischem Wissen in Verbindung mit melodischem Erfinden und orchestraler Behandlung mit der Divination kombinirter Klang-Effekte gefordert werden mag: die Musik selbst bleibt, gleich einer Gottheit mit mannigfachen Attributen, in ihrer Wesenheit einfach — eine Dreieinigkeit, deren Einzelelemente wir soeben genannt haben, welche aber als eine einzige, untheilbare besteht.

Jedes Werk, in welchem der lebendige Hauch einer der drei schöpferischen Gewalten zu spüren ist, ist eine in ihrem Bereiche berechtigte Schöpfung und nimmt unstreitbar den Vorrang vor dem ganzen Schwarm von gewöhnlichen Produktionen ein, deren geistlose Zusammensetzung von Tönen weder dem Ohre rhythmischen, noch dem Gefühl melodischen, noch dem Geiste harmonischen Genuß gewähren kann, von Produktionen, die sich in der Kunstwelt ohne Grund und ohne Nutzen mit einem Bürgerrecht breit machen, das ihnen als Eindringlingen schließlich doch entzogen wird.

Nur Mangel konnte die Musik je zum Stillstand zwingen. Sowie ihre Reichthümer sich mehrten, bewegte sie sich auch in Modifikationen und Umgestaltungen. Vor dem jedesmaligen Tagesanbruch einer ihrer neuen Phasen aber wurde niemals versäumt die Proklamation ihres drohenden Verfalles und gänzlichen Unterganges zu erlassen. Die Musiker aller Zeiten haben sich in einer sehr begreiflichen Pietät für die von ihnen hervorgerufenen, erweiterten, verschönerten Formen dem stets entlehnten und doch stets wieder sich erneuernden Glauben hingegeben, daß von ihren Arbeiten oder von diesem und jenem Meister an nichts mehr die Höhe des Ideals wieder erreichen könne, das ihnen geleuchtet, das von ihnen entwickelt, von ihnen glorificirt worden ist. Ihr ganzes Leben hindurch, das oft ein arbeits- und leidensvolles Leben war, hatte dieses eine Ideal sie erfüllt, so

daß ihnen zuletzt die nöthige Elasticität verloren ging, die sowohl zum Erkennen wie zum Erfassen eines neuen gleich unentbehrlich ist.

Hieraus erklärt sich, ohne hiebei dem Andenken irgend eines Künstlers zu nahe treten zu wollen, wie die größten unter ihnen oft das geringste Wohlwollen für neue Richtungen an den Tag legten. Sahen sie doch in ihnen nur Symptome des Verfalls und des Untergangs! Und konnte doch ihr Gewissen sich von der Aufrichtigkeit ihrer Antipathie so täuschen lassen, daß sie den geheimen Stachel der Eifersucht verkannten! Hieraus erklärt sich ferner, warum Spontini niemals eine Oper von Weber dirigiren mochte[1], warum

1 „Händel scheint da naturgemäß Bach und geringschätzt Gluck", bemerkt Marx. Haydn erwartet „nicht allzuviel von Beethoven und C. M. von Weber satirisirt seine Eroica." —

In einer der glänzendsten seiner Improvisationen, in welchen Méry oft Ideen, nur an ihnen vorbeistreifend, in dem günstigsten Lichte und der besten Fassung zeigt, ergeht er sich in so geistreich scherzhafter Weise über diese Frage, daß wir unseren Lesern das Vergnügen nicht vorenthalten wollen, sie mit seinen eigenen Worten hier zu finden:

„Wie kommt es", sagt er, „daß die gewandtesten, feinsten Köpfe sich immer von dem versuchenden Dämon der Vergleichung hinreißen lassen, da doch das Vergleichen unter allen rhetorischen Figuren die dürftigste ist? Sie ward nur dem bürgerlichen, trägen Neid zu Liebe erfunden, der wohl geruht in dieser Weise etwas zu bewundern, seine Bewunderung aber auf die kleinste Dosis reducirt und diese nur an Todte verwendet. Der Pater Rapin, der ums Jahr 1680 blühte, hat die Vergleiche erfunden, in einem von ihm veröffentlichten dicken Bande finden wir Parallelen zwischen Demosthenes und Cicero, Scipio und Hannibal, Homer und Virgil, Marius und Sulla, meisterlich ausgeführt. Hier kommt dann ewig die Formel vor: Dieser: nervigter, gewaltiger, leidenschaftlicher; — jener: sanfter, biegsamer, zarter; dieser .... jener .... beide .... endlich .... Der träge und mit Bewunderung geizende Bourgeois, der seit seiner Kindheit Cicero und Demosthenes auf dem Halse hatte, wußte dem Pater Rapin vielen Dank, daß er ihn des Cicero überhoben und ihm nur den Demosthenes gelassen hatte, es war ihm schon vollkommen genug.

Die Todten brauchen nicht mehr zu leben, und sie gerade sind es, deren der Vergleich sich nur bedient, um die Lebenden zu tödten.

Es giebt doch im Gebiete der Kunst einige göttliche Namen, welche einer Menge gleich Berühmter nicht den geringsten Eintrag gethan haben. Die Sonnenglorie eines Homer, Virgil, Dante, Phidias, Praxiteles, Euripides, Sophocles, Michel Angelo, Rafael, Murillo hat nahestehende

Cherubini die Studienhefte Berlioz' diesem mit ironischem Lächeln und einem „Kannitverstan" zurückgab. Und wenn wir etwas weiter zurückgreifen wollen, schrieb nicht Marcello im Jahr 1704:

„Die Musik geht unter!"?

Gestirne niemals verdunkelt. Warum sollte man denn mit der Bewunderung so haushälterisch verfahren? Sie ist doch die einzige Leidenschaft, deren Überfälle nie den Menschen tödtet, seinem Wohl nie Eintrag thut. Mein Himmel! — Ich weiß ja recht gut, daß es viele ganz gesunde Patienten giebt, die sich noch mehr auf ihre Weisheit einbilden werden, wenn man ihnen bewiesen, daß Mozart größer ist als Rossini!

Diese Menschen haben weder den einen noch den anderen jemals bewundert; aber der erste ist todt, und das ist schon viel; der zweite ist ein Millionär an Geld, Melodien und Gesundheit; wenn's ihm einmal einfällt, kann er eines schönen Tags nach Paris kommen und, wie ehedem, im grauen Paletot, mit dem Regenschirm in der Hand auf dem Boulevard des Italiens spazieren gehen. Nun, sollte dies Unglück wirklich eintreffen, wie angenehm wäre es dann sagen zu können: „Der Herr da drüben ist Rossini! O! er reicht dem Mozart nicht das Wasser! Da habe ich neulich einen Vergleich zwischen beiden gelesen. Ei ja! — das ist doch ein gewaltiger Unterschied, o! die sind himmelweit auseinander! O Mozart! göttlicher Mozart! . . . Ja, der ginge nicht im grauen Paletot auf dem Boulevard spazieren! — O nein! Damals gab es noch gar keine Paletots! Wenn der noch lebte, er würde im Triumph-Cabriolet an uns vorüberfahren. O sublimer Mozart!

Più non andrò farfallone! . . . . Viva la libertà! — Was das für ein Finale ist! und das Duett im ersten Akt! und der steinerne Geist! und die Bässe! Ja, das sind steinerne Schritte! O Mozart! . . ."

Dieselben Leute, die Krampfanfälle von Bewunderung bekommen, wenn sie den Namen Mozart hören, lebten unter anderen Namen, als der „Don Juan" erschien, und sie sprachen: „O Gluck! göttlicher Gluck! Ja, der hätte gewiß keine Leporello-Arie geschrieben! Großartiger Gluck! O Armide! Orpheus! Larven, Geister . . . Ja, der wäre nicht wie Mozart mit einer geputzten Perücke zu Fuß auf dem Place Royale spazieren gegangen!"

Und ganz dieselben Leute, mit wieder anderen Namen, sagten, als man zum ersten Mal „Orpheus" gab: „O Lulli, göttlicher Lulli! Welch rührende Einfachheit! Das ist Musik! Das ist nicht Geschrei und Gebeul, wie im „Orpheus". Man hört die Sänger, das Orchester nicht! Wenn auch! Die Musik muß gefühlt werden, gerochen, wie eine unsichtbare Blume. Göttlicher Lulli! O Triumph der Flora! Was ist das für eine Oper! Wie weit steht das über Gluck und seiner Schrei-Armide! Komm Zephir, süßer Zephir, komm! Flora ruft dich! Hat Gluck jemals so eine Melodie geschrieben? Nein, die Musik wird das nie wieder erreichen."

Worauf Rameau 1760 noch immer Zeit hatte auszurufen:

„Die Musik ist verloren!"

In unseren Tagen erklärt ein Theoretiker, Fetis, welchem man im Allgemeinen durchaus nicht den Vorwurf vorschnellen und unreifen Urtheils machen kann ähnliche Nothrufe, wie folgt:

„Die Musik nährt sich von Gemüthsbewegungen. Diese sind um so lebhafter, je mannigfaltiger sie sind. Sie werden schnell abgenutzt, weil bei der fortgesetzten Gewöhnung an den Genuß dieser Kunst das Bedürfnis des Neuen sich hier schneller als bei jeder anderen fühlbar macht. Daher das Interesse an ihren Umwälzungen, der Enthusiasmus, den sie erregen; daher auch die Klagen jener, welche die gewohnten Formen für die einzig zulässigen halten, daher die so oft erneuerten Weherufe: die Musik geht zu Grunde, die Musik ist verloren!, die eben doch nur bedeuten, daß die Musik eine andere Form angenommen hat."

Wenn bei dem Auftreten eines Neuerers in der Kunst bereits Organisationen vorhanden waren, welche sogleich mit seinen Werken sympathisirten, warum sollte man nicht auch voraussetzen können, daß in der Folge, je mehr seine Schöpfungen bekannt werden und sich verbreiten, die Zahl ihrer Freunde sich mehren wird? Wäre es gerecht, wenn man denen, die für neue Formen empfänglich sind, die Möglichkeit ihre Sympathien zu äußern dadurch abschnitte, daß man ihnen das Bekanntwerden mit denselben gänzlich vorenthielte? Dies geschieht aber in allen den Städten, wo die Direktoren musi-

---

Wenn wir so den Stammbaum dieser Rasse von Bewunderern todter Komponisten verfolgen, finden wir, daß sie im Lauf der Jahrhunderte nur die Namen ihrer Götzen ändern. Zuletzt kommen wir bis zu Orpheus, dem Gemahl der Eurydice. Orpheus führte eine Oper in Thracien auf; alsbald suchten die Feinde der Lebendigen einen Vorgänger für Orpheus.

Es gab keinen.

Wie Schade! Jedermann weiß, wie man diesem Mangel abzuhelfen suchte. Man schnitt Orpheus in Stücke, hackte ihn klein, ließ kein ganzes Haar an ihm, kein Stückchen seines Fleisches an seiner Lyra hängen — und setzte dann diese Handhabung ernster Kritik auf Rechnung der Bacchanten des eisigen Strymon. Arme Bacchanten! . . .

kalischer Anstalten, trotzdem sie, wenn auch nur zum Theil, das Bedeutende derselben anerkennen, es doch unterlassen, aus eigenem Antriebe Werke von Berlioz zur Aufführung zu bringen oder auch wo sie vor den Schwierigkeiten einer solchen, vor den langen Gesichtern einiger Pedanten und großsprechenden Dilettanten zurückschrecken, anstatt das Publikum mit ihrem Stil bekannt zu machen und es in das Verständnis von Schönheiten, die mit dem Hervorragendsten, was wir bis jetzt besitzen, auf gleicher Stufe stehen, nach und nach einzuweihen. Oder läßt es sich leugnen, daß es so ist? Hat man vielleicht Beethoven zu seinen Lebzeiten verherrlicht und vergöttert? Brauchte es nicht dreißig Jahre, bis sich die musikalischen Hallen aus Liebe für ihn füllten? Ist vielleicht ihm die zeitgenössische Kritik sogleich verständnisvoll entgegengekommen? Hat nicht vielmehr die bedeutendste deutsche Musikzeitung jener Epoche, als die jetzt zu einem der Idole pflichtschuldiger Bewunderung gewordene Kreutzer-Sonate erschien, sie ein „groteskes" Werk genannt? und war Kreutzer nicht selbst in Verlegenheit über die Widmung eines Werkes, das ihm noch viel tartarischer als sein berühmter Tartaren- oder Türkenmarsch selbst vorkommen mochte? — Hören wir nur die leipziger „Allgemeine Musikzeitung" aus dem Jahre 1805[1]:

„Man muß", sagt sie, „von einer Art artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Beleg findet, daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal capricirt vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel Geist und Kenntnis besitzen, daß sie, wenn die Übung dazu käme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarrste Satz — in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen mag." —

Über diesen Gegenstand herrschte, so lange Beethoven lebte,

1. Seite 796.

keine große Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern und Kritikern.

Fremdartigkeit wird immer das erhabene beneidenswerthe Unglück eines jeden musikalischen Genius sein — nicht an und für sich und als solches, sondern als untrennbar von der wirklichen Erfindung. Genie und Erfindung ist eines. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, so daß sie vielen Augen als fremd erscheinen. Diesem Fremden gegenüber erwächst manche Schwierigkeit; denn es giebt Fälle, bei denen wohl zu unterscheiden ist, ob dasselbe nur eine Zuflucht geistiger Armuth, eine Maske ist, hinter welcher sich ein leeres Gesicht verbirgt, oder ob es die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Nothwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist. Nur feine Intelligenzen vermögen es zu erkennen, und nur der Zukunft ist es vorbehalten das von ihnen Erkannte zu bestätigen.

Meistens jedoch wechseln die Zeiten die Benennung dieses Fremdartigen. Hat die Zukunft dasselbe als eine Nothwendigkeit des Genies erkannt, so giebt sie ihm den Namen „Originalität", die dann plötzlich ebenso mit Lob und Ruhm, wie vordem mit Tadel, überschüttet wird. Unter dieser neuen Bezeichnung erkennt man dann allgemein in ihr jene seltene, kostbare, nie zu lernende Fähigkeit, durch welche jeder Federstrich gewisser Künstler zu einer Art nun als ihre „Manier" hochgepriesenen Monogrammes wird, an dem man sie sogleich erkennt. Denn an was anderem zum Beispiel als an der stets eigenthümlichen und unnachahmlichen Pinselführung erkennt man die einzelnen da und dort wieder aufgefundenen Schätze dieses und jenes großen Malers? Was wäre aus dieser so verschieden gearteten und fruchtbaren Kunst geworden, wenn zu jedem ihrer Jünger gesagt worden wäre: „Daß Du nicht anders malst als Dein Meister!" oder wenn jede Stadt, jede Schule sich eine unbedingte Autokratie über die andere angemaßt hätte? An Rafael müßte dann sehr getadelt werden, daß er Perugino übertroffen hat, an Buonarrotti, daß er andere Wege als Rafael einschlug, an Rubens, daß er die Wärme des Kolorits auf einer anderen Palette suchte als auf der, welche Titian die Farbe des

durchsichtig Blendenden finden ließ. Und Rembrandt! Ihm, der sich in manchen Dingen mit Berlioz vergleichen ließe, konnte man gut zurufen, als er seine ersten Bilder mit ihrem verschwimmenden Dämmerlicht, ihrem unheimlichen Halbdunkel und wunderbaren Lichtpartien gemalt hatte: „Halt! Ho! Die Malerei geht zu Grunde! Die Malerei ist verloren! Sie soll das Auge erfreuen, ihm liebliche lachende Bilder bieten, Scenen, die Geist und Sinne bequem fassen und genießen können. Sie ist nicht dazu bestimmt, dem Schauenden das Verständnis des vom Künstler Gewollten zu einer schwierigen Aufgabe zu machen." Was für ein ergiebiges Thema hätte es nicht sein müssen, ihm demonstrirend und beweisend darzulegen, daß auf so anmuthslosen Farbenmischungen, auf so harten Schlaglichtern niemals ein Auge mit Vergnügen weilen, daß es ihm unerträglich sein werde, solchen fahlen Schimmer, solche blutrothe Reflexe anzusehen, daß niemals die Einbildungskraft die Geschmeidigkeit erlangen werde, um die Konturen seiner mit Dunkel umhüllten Gruppen verfolgen, die unter so vielen Schleiern sich bergenden Gedanken errathen zu können, daß niemals jemand die Zeit opfern werde diese trüben Atmosphären zu durchwandern, um all die zweifelhaften Formen, all diese verschlungenen Linien, die zwischen Licht und Schatten in so unverhofften Wendungen sich dem Blick entziehen und ihm wieder begegnen, zu entwirren und zu enträthseln. Wie leicht wäre es nicht gewesen, seiner rauhen und mächtigen Manier den Reiz und die weichliche Zartheit eines Carlo Dolce als Vorbild entgegenzuhalten?!

Denkt man über alles das nach, über die geistigen Einflüsse und über die inneren Vorgänge, die auf den Künstler so bestimmend wirken, daß er seine Individualität gerade in dieser oder in jener, aber in keiner anderen Form ausdrückt, daß er, falls keine der bereits entwickelten Formen seinem Bedürfnis entspricht, selbst eine diesem Bedürfnis genügende, also eine neue schafft, so wird es immer einleuchtender, daß, je mehr sich ein Talent dem Genie nähert, seine Freiheit in der dem Willensentschluß entspringenden Wahl einer Manier um so beschränkter werden muß. — Sint, ut

sunt, aut non sint! — läßt sich hier mit dem bekannten Motto ausrufen. Gleichwie die Seele ihren bestimmenden Einfluß auf die körperliche Hülle ausübt, so modelt jeder Gedanke die sichtbare Form, in welcher er auftritt. Wohl denen, die dem Triebe der Nothwendigkeit gehorchend die Pfade einer zarten idealen Schönheit wandeln und sie in sorgsam behütete reine Formen zu bannen trachten! Ihnen wird es sicher und schnell gelingen schon als Lebende mit einer Gunst belohnt zu werden, welche für das zweifelhafte Ziel jenes höheren Ruhmes sicher zu entschädigen weiß, wie er zuweilen einem Künstler vorbehalten ist, der bewegt von stürmischen Leidenschaften und heftigem Drange das Bedürfnis in sich trägt seinen gewaltigen Entwürfen weite Dimensionen zu gewinnen und darum leicht das Anmuthige und Reizende versäumt, ja eine gewisse Scheu vor ihnen wie vor einem Unnützen und Überflüssigen empfindet!

Um aber gegen so verschieden begabte Geister gleich gerecht zu sein, so muß man im Voraus die von der Natur ihres Genius unzertrennlichen Bedingungen anerkennen und annehmen. Streben nicht bei dem Talent wie bei dem Charakter gewisse Eigenschaften nach besonderer Ausprägung? Dabei aber können wir überzeugt sein, daß, sobald die eine derselben ihr Maß überschreitet und vorherrschend wird, die andere darunter leidet oder wenigstens sich nur mittelbar, gleichsam versteckt äußert. Und wie verschiedenartig kann dabei jede Eigenschaft selbst auftreten! Die Theilnahme des Kriegers wird sich nie so zart wie die eines Frauengemüthes aussprechen. Eine starke Seele wird in anderer Weise verzeihen als eine hingebende. Ist aber darum die Theilnahme und das Verzeihen jener, weil schroffer als die Theilnahme und die Verzeihung eines sanft und weich angelegten Herzens, weniger bedeutend? weniger schön? weniger werth? Wiegt nicht ein Wort der Liebe oder des Rathes von Lippen, die des Schweigens gewohnt sind, oft tausend Mal die Schwüre eines leicht entzündeten Liebenden, den ganzen Redestrom eines Polonius auf?

Die Eigenschaften des Talentes sind noch relativer als die des Charakters. Und zieht man die Modifikationen und die Umwandlungen noch in Erwägung, welche viele von ihnen durch ihre Aus-

prägung und das Übergewicht einer einzelnen erleiden müssen, so läßt sich sagen, daß hier im Menschen wie im Künstler die Fehler um so fühlbarer werden, je unbedingter sie unter der Herrschaft einer Tugend oder eines vorwiegend großen Triebes stehen. Denn was uns oft in Folge einer Hintansetzung gewisser Schönheitsgesetze als Mangel erscheint, hört auf ein solcher zu sein, wenn jene Vorzüge durchaus nicht abwesend, sondern nur in einer besonderen Weise — um deren richtige Auffassung es sich handelt, — vertheilt sind. Um sich von solchen Individualitäten Rechenschaft geben zu können, muß man sie nach ihren eigenen Proportionsgesetzen messen!

Ein Kunstwerk von hoher Fassung wird zu keiner Zeit ohne eines der Attribute erscheinen, die von der Schönheit unzertrennlich sind. Doch ist dasselbe oft von so eigenthümlicher Art, daß man, um es in seiner Form erkennen zu können, sich auf das innigste von dem inneren Sein des Werkes, von der Eigenartigkeit seines Stiles, wir möchten sagen von dem individuellen Charakter des Autors durchdringen lassen muß.

Die Zwerge allerdings, die mit toller Wuth gegen den Riesen anprallen, um ihn zum Falle zu bringen, wissen das nicht oder wollen es nicht wissen. Ihr kleinen Thoren! Ahnt Ihr denn nicht, daß selbst wenn Euren Anstrengungen solches gelingen würde, ihm doch immer die Kraft bliebe sich wieder zu erheben?! daß all' Euer Mühen und Plagen Euch auch noch nicht um eines Daumens Breite größer macht?! — —

Außer den angeführten beiden Belastungspunkten — Abweichung von der alten Architektur der Symphonie, Anwendung unerhörter harmonischer Kühnheiten — müssen wir noch einen dritten Vorwurf berühren, welcher, obwohl von den Gegnern Berlioz' schwächer, als die anderen betont, nichts desto weniger eine Quelle der hartnäckigsten Opposition ist, mit der er zu kämpfen hat.

Es giebt ganz scharfsichtige Köpfe, die aus einer fatalistischen Anhänglichkeit an nothwendige und ihrem Wesen nach transitorische, von ihnen aber für absolute und unerschütterliche Principien gehaltene Regeln auch nicht ein Jota von dem annehmen wollen, was Berlioz Neues bringt, weil sie ganz richtig fühlen und vor-

aussehen, daß sein Streben sich von den vorgeschriebenen symphonischen Schranken, von den Parallelsätzen und von der thematischen Reverkussion zu befreien, sowie die Orchestermassen zum Zwecke der Entfaltung seines polyphonen Reichthums zu vermehren, nur die Konsequenz einer noch tiefer gehenden Neuerung ist, welche den sanktionirten Bau noch eingreifender umzugestalten droht, als es die bloßen Veränderungen an der Regelmäßigkeit seiner architektonischen Verhältnisse vermöchten. Wir meinen das der rein-instrumentalen Musik zugefügte Programm in Prosa oder Versen, welches in längerer oder kürzerer Fassung, andeutend oder ausführend den Zuhörer auf bestimmte Gedanken und Bilder hinweist, welche der Komponist vor ihm zu entrollen versucht.

Bezüglich der Einführung dieser Neuerung sind zwei Punkte ins Auge zu fassen.

Erstlich: ob sie eine Erscheinung ohne jeglichen historischen Vorgang, ohne frühere ähnliche Beispiele, ob sie ein sich nur bei Berlioz vorfindendes Phänomen, eine Ausnahmssache ist, die sich an keinen vorbereitenden Versuch knüpft?

Zweitens: ob und welche schlimmen Folgen wohl der Kunst aus ihr erwachsen, welche Übelstände sie begleiten können? Mit anderen Worten: ob das Programm eine Existenzberechtigung hat und es die Verantwortung seines Bestehens übernehmen kann?

Wenden wir uns, diese beiden Punkte im Auge behaltend, zur Betrachtung des Programms!

II.

Das Programm, — also irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken — ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen.

Das Kapriccio von Sebastian Bach: „Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruders"[1] ist hinreichend bekannt.

---

1) Wir theilen hier das von Bach diesem Stücke beigefügte Programm mit. Hätte diese Komposition zu den unedirten gehört, so wäre es möglich, ein treffliches Pendant zu dem Scherz aufzustellen, welcher Berliez bei Gelegenheit der ersten Aufführung seiner „Flucht nach Ägypten" so vollständig geglückt ist, und man könnte vergeben, die Bach'sche Komposition sei von dem Verfasser der »Sinfonie fantastique« komponirt. Midas wäre dann wieder einmal durch eine Kriegslist aufs Eis geführt worden und seine achselzuckende Geringschätzung wäre nicht minder ergötzlich gewesen als sein damaliger Enthusiasmus. — Hier die Titel der sechs Theile des **Kapriccio:**

1. „Schmeicheleien der Freunde, um den geliebten Bruder von seiner Reise abzuhalten.
2. Vorstellung der verschiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können.
3. Allgemeine Wehklage der Freunde.
4. Hier nehmen die Freunde, da es nicht anders sein kann, Abschied.
5. Das Lied des Postillons.
6. Nachahmung des Posthorns." — Ist das nicht auch ein treffliches und zugleich tonmalendes Programm?!

Im 16. Jahrhundert hatte man schon: »Le dixiesme livre de Chansons, contenant La Bataille à 4 de Clément Jannequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot, deux Chasses du Liévre à 4 Parties, et le Chant des Oyseaux à 5«. Anvers 1545.

Im 17. Jahrhundert 1635 schreibt Matthesen über den berühmten Organisten Froberger: „Dieser Komponist hat auf dem bloßen Klaviere ganze Geschichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden Personen, sammt ihren Gemüthsbeigenschaften, gar wohl vorzustellen gewußt."

Gegen Ende desselben Jahrhunderts komponirte Johann Kuhnau verschiedene **„Biblische Historien** nebst Auslegung in Sonatenform für das Klavier" und gab dieselben 1700 zu Leipzig in den Druck. Der zweiten Sonate ist beigefügt: **„Der von David vermittelst der Musik curirte Saul.**

I. Saul's Traurigkeit und Unsinnigkeit.

II. David's erquickendes Harfenspiel.

III. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe." —

Die dritte Sonate stellt vor: **Jacob's Heirat** ꝛc.

Couperin's Werk: »**Pièces de clavecin**« — Paris 1713 — enthält fast nur Programm-Musik in Form der Überschrift, zum Beispiel: »Les Silvains«, »L Enchanteresse«, »Le Réveil-matin«, »Les Ondes« etc. etc.

In den Jahren, welche zwischen Händel's und Haydn's Blüthezeit liegen, finden wir öfters Orgelkompositionen und andere Instrumentalstücke mit einem ihren Charakter und Zweck andeutenden Titel versehen. Es sind Stürme, Meerfahrten ꝛc. in ihnen beschrieben.

„Die früheren Programme sind knapp gehalten" hören wir sagen. Wahr! Aber es ist die Eichel der Eiche und alle Keime sind unscheinbar, selbst die, aus denen Bäume, aus denen Ideen wachsen.

Es liegt nicht in unserem Sinn hier auf das Oratorium und die Kantate einzugehen, wo das Orchester von jeher der Aufgabe nachgestrebt hat in reinen Instrumentalpartien — also ohne Chor und Sologesang — den landschaftlichen Hintergrund oder auch den Rahmen zu bilden, auf und in welchem sich die Handelnden bewegen. Hier ist die Art seiner Mitwirkung eine ähnliche wie bei der Oper. Von der letzteren stammt die Form jener Instrumentalstücke, die bald, ohne darum die Scene aufzugeben, in den Koncertsaal überging und hier selbständig wurde: nämlich die Ouverture.

Anfangs war diese nur ein kurzes die Oper eröffnendes Vorspiel, in dessen Benennung sie bis zur Stunde das Andenken ihrer Entstehung bewahrt. Allmählich erlangte sie außerhalb ihrer Aufgabe, dramatischen Werken als Einleitung zu dienen, selbständigen Werth und Inhalt und da wie dort eine so in sich abgerundete Form, daß Opernouverturen auch ohne die Opern, für welche sie bestimmt waren, aufgeführt wurden, ja diese nicht selten überlebten. Man schrieb dann Ouverturen ohne Opern, adoptirte aber diesen Namen für alle instrumentalen Werke, die nicht wie die Symphonie in vier verschiedene Sätze zerfallen, sondern ein homogenes, organisches, unzertrennliches Ganze in einem Satze bilden. Sowohl der größere Spielraum, welcher hier der Phantasie des Komponisten gelassen war, als auch die günstige Gelegenheit, Stücke an ein bestimmtes Sujet zu knüpfen und durch den Titel anzudeuten, trug zum raschen Emporblühen dieser Gattung der Tonkunst bei. Sie ist die echte Vorläuferin des Programms und brachte, wir möchten sagen, das Privilegium desselben mit auf die Welt.

Mendelssohn's Schöpfungen dieser Richtung gehören zu den gelungensten und anerkanntesten Beispielen dieser Kunstform. Die Ouverturen zum „Sommernachtstraum", zu „Athalia" und „Ruy Blas" waren zu den Dramen dieses Namens geschrieben, wogegen die zu den „Hebriden" und der „Melusine"

schon unabhängige Orchesterkompositionen zu nennen sind. „Meeresstille und glückliche Fahrt" geht noch über ein bloßes Anknüpfen an die in ihrem Namen enthaltenen Bilder und Erinnerungen hinaus. Diese Komposition führt das vollständige Gedicht Goethe's als Programm in ihrem Geleite.

Auf die Symphonie wirkte diese Richtung nicht so augenscheinlich ein. Sie übte einen Zauber aus, der etwas von der Ehrfurcht in sich trägt, mit welcher man geheiligte Stätten betritt. Es wäre nutzlos den Spuren des Programms in manchen mehr scherzhaften als poetischen Anekdoten über die Entstehung Haydn'scher Symphonien nachgehen zu wollen. Denn dieser, sprudelnd heiter und naiv, vertraute seiner Muse kein das Herz bedrückendes Geheimnis an, er suchte nicht ahnungsvoll Räthsel in ihr und schrieb um so freier von allen Nebengedanken, als es ihm leicht und sorglos von der Hand ging. Beethoven dagegen trug stärker den Drang in sich, die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten. Die Eroika- und Pastoral-Symphonie, die Ueberschrift zum Trauermarsch der ersteren, die Abschiedssonate — »Les Adieux, L'Absence et Le Retour« —, sowie das Dankgebet eines Genesenen, sein „Muß es sein?" in dem letzten Quartett dürften dieses, besonders bei einer wortkargen Individualität, hinreichend bezeugen. Auch die Konception einer Faust-Symphonie, über welcher ihn der Tod überraschte, beweist, wie sehr Beethoven sich dem Gedanken genähert die Poesie mit der Instrumentalmusik zu verbinden.

Aber auch von anderer Seite tritt uns das Bedürfnis dieser Verbindung vielfach entgegen. Der seiner Cis moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisirte, aber doch allgemein angenommene Beiname Mondscheinsonate, sowie die seit etwa funfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentiren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wach rufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu

fixiren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen. Spohr versuchte die Darstellung der großen Antithese: „Irdisches und Göttliches" in einer Symphonie für zwei getrennte Orchester. Eine frühere nannte er „Weihe der Töne" und fügte ihr ein Gedicht gleichen Titels als Programm bei. Zu einer dritten dienten ihm die vier Jahreszeiten als Gegenstand. Wir beschränken uns auf diese so namhaften Beispiele.

Mendelssohn, der moderne Klassiker, hielt es dagegen für zu gewagt, einem Publikum gegenüber, welches einen solchen Schritt leicht als Profanation hätte auslegen können, eine Symphonie an poetische Schöpfungen anzulehnen oder ihren Inhalt in einem Titel zu präcisiren. Sorgfältig wich er jeder Kollision mit Vorurtheil und Befangenheit aus. Trotzdem aber hat er durch die Gesammtrichtung seines Schaffens wesentlich zu der verbreiteten Aufnahme des Programms beigetragen. Auch seine Lieder ohne Worte, trotzdem sie dasselbe auszuschließen scheinen, haben viel zu seiner Aufnahme bei Klavierstücken mitgewirkt und es schien, als erwecke dieser Gattungsname ganz besonders das Verlangen nach specielleren Benennungen. Er brach einer Fluth von kurzen Stücken Bahn, unter welchen sich die Kompositionen Henselt's ein bleibendes Interesse bewahren werden, während Schumann durch seine Charakter-, Phantasiebilder und Scenen u. s. w. als Muster in diesem Genre gelten muß. Nicht nur, daß er mit dem feinsten Takt seine Programme wählte — es gelang ihm auch die betreffende Musik auf das innigste mit dem ausgesprochenen Gedanken zu verschmelzen.

Es wäre überflüssig noch besonders darauf hinweisen zu wollen, in welchem Grade es augenblicklich Mode geworden ist, alle möglichen Stücke für Soloinstrumente, für Klavier, Violine, Violoncello, ja selbst für die Klarinette und die Flöte! mit erklärenden Überschriften, Gedichten, Mottos, Epigraphen, kurzum mit allem zu versehen, was dazu dienen kann, die Vorstellung zu beschäftigen und sie in einer Idee, in einem Bilde festzuhalten. Wenn nun derartige weder vereinzelt noch ausnahmsweise dastehende Erscheinungen nicht mit dem Wort „bizarr" belegt werden, wenn denkende und verständnisvolle Künstler sie mit

der Autorität ihres Beispiels unterstützen und das Publikum sie gewissermaßen provocirt: läßt sich dann das Programm als eine Verirrung des Geschmacks bezeichnen, selbst in dem Fall, daß schlechter Geschmack, wie wir gar nicht leugnen, ebenfalls seinen Antheil daran hat und nach den „Liedern ohne Worte“ Lieder ohne Gedanken als Schmarotzerpflanzen emporwuchern macht?

Ein aufmerksamer Blick auf die Entwickelung der rein instrumentalen Kunst — besonders seit Haydn —, einige sich durch Staub hindurchwindende Untersuchungen würden uns bald, einem mehr und mehr betretenen Pfad gleich, eine ununterbrochene Reihe von Programmversuchen vorlegen, welche Zeugnis ablegen von dem immer mehr wachsenden Verlangen der Künstler der Lösung des Räthsels nachzugehen, welches ihnen aus den Wellen der Instrumentation entgegentaucht. Doch überlassen wir es anderen, denen eine größere Muße und reichhaltigere Quellen als uns zu Gebote stehen, in einer Art statistischen Auszugs die zusammenhängende Folge jener Versuche nachzuweisen und zu zeigen: in wie kurzen Zeiträumen, ob als mehr oder weniger bedeutende Erzeugnisse sie einander folgten und in der einen oder der anderen Weise mit dem in Rede stehenden kunsthistorischen Zug zusammentrafen. Unserem heutigen Zweck entspricht es vollkommen darauf hingewiesen zu haben, daß geistige Größen sich gleich stark von demselben ergriffen fühlten, so verschieden auch sonst die Formen ihres Talentes und Geistes gewesen sein mögen.

Wozu nützt es auch von Thatsachen abstrahiren und sich dem Sinn, welcher in ihnen liegt, verschließen zu wollen? In den Augen eines jeden denkenden Künstlers bleibt es sich vollkommen gleich, ob sie mit einer größeren oder geringeren Anzahl von Citaten belegt werden oder nicht. Denn es ist ein unwiderleghares Faktum, daß das Programm auf dem Gebiet des Soloinstrumentes wie der Orchesterkomposition schon seit geraumer Zeit immer festeren Boden gewinnt. Seit sich die Musik in allen Ländern einer allgemeinen Verbreitung erfreut, seit sie durch ihre großen Feste Zusammenkünfte von Tausenden veranlaßt und unzertrennlich von jeder öffentlichen Feier, sowie von jeder Erholung und jedem Vergnügen

des Privatlebens bis in die fernste Zurückgezogenheit des Einzelnen hinein geworden ist, hat nicht allein das Publikum das Bedürfnis empfunden, an einem Ariadnefaden durch ihre Labyrinthe geleitet zu werden, sondern auch die Künstler haben einsehen gelernt denselben gewähren zu müssen. Letztere konnten sich dem großen Gewinn nicht verschließen, welcher sie der Verlegenheit enthob ihre Tongedichte dem zufälligen Errathen seitens ihrer Hörer überlassen zu müssen, und wieder andererseits dem Hörer den geheimen Sinn derselben nicht vorenthielt. Und so gehört es längst nicht mehr zu den Seltenheiten einem Instrumentalstück mit Textworten, mit Namen oder Bezeichnungen zu begegnen, welche ein Bild oder eine Andeutung der Gefühle enthalten, die das Tonwerk in sich birgt und hervorzurufen bestimmt ist.

Berlioz gehorchte demnach nicht einer zufälligen Anwandlung, einem bloß individuellen Trieb, einer Laune ohne Zweck und Ziel, als er seine symphonischen Tongebilde durch eine leitende Idee, die er aussprach, bestimmte und diese Idee vom Hörer klar erfaßt und verstanden wissen wollte. Rief er dabei auch durch die Gewaltsamkeit seines Gebahrens eine Art Entsetzen hervor, so wäre es dennoch nicht das einzige Beispiel, daß die ersten Ausbrüche der Leidenschaft durch legitime Bande wieder ausgeglichen wurden. Die Instrumentalmusik wird mit oder ohne Zustimmung derer, die sich in Sachen der Kunst für die höchsten Richter halten, auf dem Weg des Programms immer sicherer und siegreicher vorwärts schreiten. Die Antipoden des Programms, in deren Augen dasselbe eine Entweihung der Kunst ist, werden nicht hinwegdisputiren können, daß vorbereitende Versuche lange vor unserer gegenwärtigen Epoche stattgefunden haben und daß seine schnelle Verbreitung durch die hervorragendsten Anwälte auf das glänzendste bezeugt, daß in ihm ein des Lebens fähiges und zum Leben berechtigtes Princip pulsirt. Die Komponisten aber, die sich auch ferner mit ihren Werken zu ihm bekennen, — möchten sie den schreienden Mißbrauch bedenken, der mit ihm getrieben werden kann, möchten sie sich stets daran erinnern: daß Programm oder Titel sich nur dann rechtfertigen lassen, wenn sie eine poetische Nothwendig-

keit, ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständnis unentbehrlich sind! Das aber ist nicht der Fall, wenn sie nur als eine Verzierung, als ein äußerlicher Schmuck, als eine Lockpfeife des Herausgebers figuriren, wenn sie nur der Firmis für ein Bild sind, das sich in allem übrigen, in seinem Inhalt und in seiner Anlage, weder durch poetische Auffassung noch durch künstlerische Gruppirung, weder durch seine Schönheitslinien noch durch die Wahrheit seines Kolorits auszeichnet.

„Wenn aber ein Werk diese großen und seltenen Eigenschaften alle oder zum Theil enthält: was soll ihm dann das erklärende Programm? Ähnelt es nicht vielleicht dem Baudstreifen, den mit den Reden des betreffenden beschrieben die ersten christlichen Maler ihren Heiligen aus dem Munde hervorquellen ließen? Sollte es nicht vielmehr eines jener naiven Hilfsmittel sein, nach denen die Kindheit der Kunst in ihrer Unbeholfenheit greift, als ein Zeichen ihrer Reife? Und wenn das Programm ein Auswuchs ist, wenn es nicht einen integrirenden organischen Theil des Ganzen bildet: ist dann sein Vorhandensein gleichgültig? kann es dem Tonwerk nicht viel mehr Schaden als Nutzen bringen?"

So lauten die Hauptbedenken derer, welche die Berechtigung des Programms verneinen. Doch haben dieselben ihre Einwürfe selten offen und klar dargelegt; sie haben vielmehr die erschöpfende Besprechung der Sache umgangen. Selbst die Anhänger des Programms haben die Frage nicht entschieden als eine der wichtigsten der Kunst der Jetztzeit aufgestellt und behandelt. Von beiden Seiten beschränkte man sich darauf es anzuwenden oder zu verschmähen, ohne weiter zu untersuchen, ob es einen integrirenden Theil des Werkes bilden kann und muß. In Folge dessen war es unvermeidlich, es eben so oft in unrichtiger wie in richtiger Weise sowohl anzuwenden als auch zu verurtheilen.

Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Docirens über Nutzen, Berechtigung und Vortheil des Programms den alten Glauben abschwören sollte mit dem Vorgeben, die himmlische Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie finde kein Genüge in sich, entzünde sich nicht am eigenen Gottesfunken und habe nur Werth

als Repräsentantin eines Gedankens, als Verstärkung des Wortes! Wenn zwischen einer solchen Versündigung an der Kunst und der gänzlichen Ablehnung des Programms gewählt werden müßte, dann wäre unbedingt vorzuziehen eine ihrer reichsten Quellen eher versiegen zu lassen als durch Verleugnung ihres Bestehens durch eigene Kraft ihren Lebensnerv zerschneiden zu wollen.

Das Gefühl inkarnirt sich in der reinen Musik, ohne, wie es bei seinen übrigen Erscheinungsmomenten, bei den meisten Künsten und insbesondere bei denen des Worts der Fall ist, seine Strahlen an dem Gedanken brechen, ohne nothwendig sich mit ihm verbinden zu müssen[1]. Wenn die Musik einen Vorzug vor den anderen Mitteln besitzt und der Mensch durch sie die Eindrücke seiner Seele wiedergeben kann, so hat sie diesen Vorzug jener höchsten Eigenschaft zu danken, jede innere Regung ohne Mithilfe der so mannigfachen und doch so beschränkten Formen des Verstandes mittheilen zu können, was diese schließlich doch nur ermöglichen, indem sie unsere Affekte bestätigen und beschreiben. Die volle Intensität der letzteren unmittelbar ausdrücken können sie nicht oder nur annähernd.

[1] „Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt . . . . die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Tönen ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen dadurch die Befreiung von Druck und Leiden giebt . . . . Wenn wir nun im allgemeinen schon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Loslagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. . . . . Die eigenthümliche Aufgabe der Musik besteht darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist erfaßbar macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist, oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird . . . . Abstrahiren wir von einer bloßen Verstandesanalyse und lassen uns unbefangen gehen, so zieht uns das musikalische Kunstwerk ganz in sich hinein und trägt uns mit sich fort, abgesehen von der Macht, welche die Kunst als Kunst im allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Musik ist eine elementarische Macht, d. h. sie liegt allein in dem Elemente des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt."

Hegels Ästhetik.

weil sie gezwungen sind es durch Bilder oder Vergleiche zu thun. Die Musik dagegen giebt gleichzeitig Stärke und Ausdruck des Gefühls; sie ist verkörperte faßbare Wesenheit des Geistes. Unseren Sinnen wahrnehmbar durchdringt sie diese wie ein Pfeil, ein Thau, ein Geist — sie füllt unsere Seele. Wenn die Musik sich die höchste Kunst nennt, wenn der christliche Spiritualismus sie als einzig des Himmels würdig in die überirdische Welt versetzt hat, so liegt dieses Höchste in den reinen Flammen des Gefühls, die von Herz zu Herzen ineinanderschlagen ohne Hilfe der Reflexion. Sie ist Hauch von Mund zu Mund, strömendes Blut in den Adern des Lebens!

Das Gefühl selbst lebt und leuchtet in der Musik ohne bildliche Umkleidung[1], ohne vermittelnde That, ohne vermittelnden Gedanken. Hier hört es auf Ursache, Quelle, Triebfeder, bewegendes und erregendes Princip zu sein, um sich faltenlos und ohne vertretende Symbole in seiner unbeschreiblichen Ganzheit zu offenbaren, so wie der Gott der Christen, nachdem er sich seinen Auserwählten durch Zeichen und Wunder zu erkennen gegeben, sich ihnen nun durch die Vision im beseligenden Glanze seiner fühlbaren Gegenwart zeigt. Einzig in der Musik hebt das lebendig gegenwärtige, ausstrahlende Gefühl den Bann auf, welcher mit den Leiden irdischer Ohnmacht unseren Geist belastet. Hier allein entreißt es uns mit den sprühenden Fluthen seiner freien und wärmevollen Gewalten dem Dämon Thought und streift uns auf Augenblicke sein Joch von der gefurchten Stirne.

[1] „Wir wollen gern zugestehen, daß unsere Kunst nicht befähigt ist ein Charakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verschiedener und entgegengesetzter Charaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren, wer du bist, aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber. Und sie stellt dich mit deinen Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch alle, wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt, an uns vorüber, daß wir das Dasein und Wesen des einen an dem der anderen in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog, ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrstimmig, wie die Dialoge Platon's sein sollten, aber, künstlerisch betrachtet, mit dem Übergewicht wahrhaft dramatischer Gegensätze und Kämpfe."

Marx, die Musik des 19. Jahrhunderts

In der Musik allein enthebt das sich manifestirende Gefühl den Verstand und seine Ausdrucksmittel der Hilfe, welche mit der Intuition des Gefühls verglichen, unzureichend und gegenüber seiner Kraft, seiner Zartheit, seinem Glanz unvollständig sind. Auf den hochgehenden klingenden Wogen der Tonkunst hebt es uns zu Höhen empor, die über der Atmosphäre unseres Erdballs liegen: da zeigt es uns sternschimmernde Wolkenlandschaften mit Weltarchipelen, die im Äther gleich Schwanen singend im Raume sich bewegen. Auf den Flügeln der unendlichen Kunst zieht es uns mit fort in Regionen, zu denen es allein zu dringen vermag, wo in geläuterter Luft das Herz sich erweitert und ahnungsvoll am Dasein eines körper- und hüllenlos geistigen Lebens Theil nimmt. Ja, was uns über die kärgliche, dürftige irdische Hülle, über unseren beschränkten Planeten hinaus die Auen der Unendlichkeit öffnet, — was uns an rauschenden Quellen des Entzückens tränkt, mit Schauern der Wonne umweht, mit Thauperlen der Sehnsucht uns netzt, — was Ideale gleich den goldenen Thurmspitzen jener im Meer versunkenen Stadt vor uns erschimmern läßt, uns vorüberführt an den unbeschreiblichen Erinnerungen, welche unsere Wiege umstanden, uns vorüberführt an himmlischen Gestalten, die wir kannten und die uns dereinst wieder umarmen werden, — was uns leitet durch die schallenden Werkplätze der Elemente, uns weiht mit allen Gluthen des Lechzens nach jener unerschöpflichen Wonne, wie sie die Seligen empfinden, — was uns ergreift und im hochaufstürmenden Wirbel aller Leidenschaften uns über diese erhebt und der Welt uns entrückend an die Ufer eines schöneren Lebens trägt —: ist es nicht die Musik, die vom Urquell alles Gefühles belebte Musik, die so wie dieses in uns schwebt, ehe es sich kundgiebt, ehe es in der Gießform des Gedankens gerinnt und erstarrt? Welche andere Kunst erschließt ihren Adepten eine ähnliche Wonnetrunkenheit, die von einem undurchdringlichen Mysterium züchtig verschleiert, nur um so kostbarer und veredelnder ist? Welche andere Kunst zeigt ihren Dienern den Himmel, wo Engel liebend walten, und durchfliegt mit ihnen im Eliaswagen die Sphären der Ekstase? — — —

Ein slavischer Dichter sprach aus: „Das Wort lügt dem Gedanken, die That lügt dem Wort." Die Musik lügt nicht dem Ge-

fühl — sie täuscht es nicht, und Jean Paul durfte ausrufen: „O Tonkunst, die du Vergangenheit und Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst! . . . . O Musik! Nachklang aus einer harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos und das Auge, das weinende, und wenn unsere stummen Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen — o so bist du es, wodurch sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und wodurch sie ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste“. . . . Und Hoffmann konnte die Musik offenbaren als „jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen und die nun erwacht wie in freudigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden . . . . Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Accente in unserem Inneren wiederklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt.“

Wer könnte wagen unserer erhabenen Kunst die höchste Kraft des Selbstgenügens abzusprechen? Heißt es denn dem angeborenen und historisch entwickeltem Wesen entsagen, wenn man sich eine neue Form erringt? Schwört man der Muttersprache ab, wenn man der Beredtsamkeit einen neuen Zweig gewinnt? Wird darum, weil es Werke giebt, welche die Thätigkeit des Fühlens und Denkens gleichzeitig in sich tragen und in Folge dessen von ihren Hörern beanspruchen, der reine Stil der Instrumentalmusik seines Zaubers für diejenigen verlustig gehen, die mit ihrem ganzen Empfindungsleben in ihr aufgehen möchten, ohne dabei durch einen bestimmten Gegenstand in der Freiheit ihres Gefühls gehindert oder beschränkt zu sein? Hieße es nicht Mißtrauen in die Lebensfähigkeit dieses Stiles setzen, wenn man darum seinen Verfall befürchten wollte, weil neben ihm eine neue Gattung entsteht, die, obwohl von dem Drama, dem Oratorium und der Kantate verschieden, dennoch mit ihnen die poetische Grundlage gemeinsam hat?

Die Antipoden dieser neuen Kunstthemisphäre finden vielleicht ein schlagendes Argument gegen sie in der Behauptung, daß die Programm-Musik, indem sie scheinbar verschiedene Zweige verbinde, gerade hiedurch den eigenen individuellen Charakter aufgebe und folglich auch keine selbständige Stellung in der Kunst beanspruchen könne. Sie werden weiter einwenden, daß die Instrumentalmusik unsere Kunst am reinsten zum Ausdruck bringe, daß letztere in dieser Form ihre höchste Vollendung und Macht erreiche, ihre Majestät auf das glänzendste entfalte und ihre Unmittelbarkeit am ergreifendsten zur Geltung bringe, daß die Musik aber trotzdem von jeher das Wort in sich hineingezogen, ihm durch den Gesang ausdrucksvollen Reiz und intensivere Kraft gegeben und sich demnach die Tonkunst von jeher in den beiden Formen als Instrumental- und als Vokalmusik entwickelt habe, daß also diese beiden Formen eine gleiche Lebenskraft in sich trügen, gleich normal seien und daß, sobald der erfindend Schaffende die Musik auf gegebene Verhältnisse und handelnde Personen anwenden wolle, er in den lyrischen und dramatischen Vokalformen hinreichend Motive für sein Schaffen vorfinde und somit weder eine Nothwendigkeit noch ein Nutzen sich für ihn daraus ergeben könne, wenn er das Eigenartige jener für sich bestehenden und ihr eigenes Leben athmenden Musik auf einem und demselben Weg mit dem Entwickelungsgang der anderen, die sich mit der poetischen Anlage des Dramas, mit dem gesungenen und gesprochenen Wort identificire, verbinden wolle. —

Diese Einwendungen würden als richtig anzuerkennen sein, wenn sich in der Kunst zwei von einander verschiedene Formen nur verbinden, nicht auch vereinen ließen. Ihre Verknüpfung kann eine unharmonische sein, was auf der Hand liegt. Dann ist eben dieses Werk ein mißlungenes und der gute Geschmack wird mit Recht von dem ungeschickten Vermischen verletzt. Das jedoch wäre ein Mangel der Ausführung, was darum nicht auch ein Irrthum im Princip sein muß. Denn: ist die Kunst im allgemeinen und eine jede insbesondere nicht ebenso reich an mannigfaltigen und verschieden gearteten und unähnlichen Erscheinungen, wie die Natur in ihrem großen Ganzen und ihrem Wechsel von Haupt- und un-

endlichen Nebengebieten? Producirt sie nicht, wie die Natur, Stufe um Stufe, Glied um Glied, welche die fernliegendsten Reiche und die entgegengesetztesten Größen durch vermittelnde Gattungen — die nothwendig und natürlich, demnach lebensberechtigt sind — aneinander reihen, verbinden und vereinen?

Wie es in der Natur keine Lücken giebt, wie in der menschlichen Seele nicht bloß Kontraste sich bewegen, ebenso wenig liegen steile Abgründe zwischen den Gipfeln der Kunst, deren Ringe nirgends in der wunderbaren Verkettung ihres großen Ganzen fehlen. In der Natur, in der Seele des Menschen, in der Kunst — überall sind die Entfernungen, die Gegensätze und Höhepunkte durch eine lückenlose Reihenfolge der verschiedenen Arten des Seins mit einander verbunden, welche durch Modifikationen sowohl Verschiedenheiten herbeiführen, als auch Ähnlichkeiten aufrecht erhalten. Die menschliche Seele, dieser Mittelpunkt zwischen Natur und Kunst, findet in der Natur Aspekte, Färbungen und Erscheinungen, welche allen den Stimmungen und Modulationen des Gefühls entsprechen, durch welche sie hindurch muß, ehe sie sich auf den steilen, isolirten und von ihr nur in seltenen Zeiträumen erstiegenen Gipfeln widersprechender Leidenschaften aufhält. Dieses mit der Natur Gemeinsame überträgt sie der Kunst.

Die Kunst assimilirt demnach, gleich der Natur, sowohl verwandte als auch entgegengesetzte Formen, welche mit Stimmungen und Eindrücken der menschlichen Seele zusammentreffen, die oft durch Gegenströmungen mannigfacher Triebe entstehen und, indem sie sich bald verbinden bald sich widersprechen, einen gemischten Seelenzustand zur Folge haben, der sich weder als reiner Schmerz noch als reine Freude, weder entschieden als Liebe noch entschieden als Egoismus, weder als Schwäche noch als Energie, weder als volle Befriedigung noch als völliges Verzagen bezeichnen läßt und durch diese Mischung verschiedener Tonalitäten eine Harmonie, eine Individualität oder eine Kunstgattung bildet, die nicht ganz in sich selbst begründet ist und demnach sich verschieden von allen anderen darstellt. In ihrer Allgemeinheit und in der Stellung betrachtet, welche die Kunst in der Geschichte der Menschheit einnimmt, wäre

sie nicht nur ohnmächtig, sondern bliebe auch unvollständig, wenn sie ärmer und weniger selbständig als die Natur nicht jedem Moment des menschlichen Seelenlebens den verwandten Ton, die gleichgestimmte Farbe, die unentbehrliche Form geben könnte.

Kunst und Natur sind in ihrem Hervorbringen so reich und wechselvoll, daß ihre Grenzen sich weder fixiren noch errathen lassen. Beide umfassen eine Menge sowohl heterogener als verschwisterter Grundelemente; beide bestehen aus Stoff, Substanz und bis ins Unendliche mannigfachen Formen, die sich an Ausdehnung und Kraft gegenseitig begrenzen und bedingen; beide endlich üben mittelst unserer Sinne eine eben so reale als schwebende Wirkung auf unsere Seele aus.

Jedes Element erlangt, berührt mit einem anderen, neue Eigenschaften. Ursprüngliche büßt es ein, und andere Wirkung in veränderter Umgebung ausübend nimmt es eine neue Form, einen neuen Namen an. Ein Wechsel in ihren Mischungsverhältnissen ist ausreichend, um das durch ihre Verbindung erzeugte Phänomen zu einem neuen zu machen. Das Amalgamiren von ursprünglich ihrer Art nach verschiedenen Formen wird in der Kunst — ganz wie in der Natur — entweder Erscheinungen von neuer Schönheit oder Ungeheuerlichkeiten erzeugen, je nachdem eine harmonische Vereinigung oder eine widerspruchsvolle Verbindung ein homogenes Ganze oder peinliche Ungereimtheiten ins Leben ruft.

Jemehr wir von der vielgestaltigen im All herrschenden Einheit, in deren Mitte der Mensch lebt, überzeugt sind, jemehr wir die in unserem eigenen Leben, in unserer eigenen Geschichte waltende Einheit erkannt haben, um so leichter wird unser Blick in die die Geschicke der Kunst offenbarende vielgestaltige, d. i. vielformige Einheit dringen und um so eher werden wir die böse Neigung überwinden, an derselben mäkeln und zustutzen zu wollen, wie die Gärtner, welche, um geradlinige Hecken zu ziehen, die Vegetation hemmen und den gesunden natürlichen Baum, gekünstelten Formen zu Liebe, verkrüppeln. Nirgends finden wir in den lebendigen Erscheinungen der Natur geometrische und mathematische Figuren: warum sie der Kunst aufdringen wollen? warum die

Kunst einem Linearsystem unterwerfen? warum nicht ihre üppige, zwanglose Entfaltung, wie die der Eichen, bewundern, deren reiches, vielverschlungenes Geäst lebendiger zu unserer Phantasie spricht, als der zur Pyramide oder zum chinesischen Hut entstellte Taxus? Wozu all das Abmühen, die Triebe der Natur und der Kunst zu verkümmern und zu meistern? Vergebliche Mühe! Am ersten Tag, an welchem die kleinen Gartenkünstler einmal die Scheere verlegt haben werden, wachsen sie, wie sie sollen und müssen.

Der Mensch steht zu Kunst und Natur in umgekehrter Beziehung. Die letztere, deren Schlußstein, höchste Blüthe und edelste Frucht er ist, beherrscht er; die Kunst aber wird von ihm erschaffen, gleichsam als eine zweite Natur, welche in derselben Beziehung zu ihm steht, wie er selbst zur Natur. Trotzdem kann er die Kunst nur nach den Gesetzen schaffen, welche die Natur vorschreibt: denn von ihr holt er zu seiner Arbeit die Materialien, um ihnen ein höheres Leben, als das ihnen in dem Plane der Natur zugedachte, einzuhauchen. Diese Gesetze, nun Kunstgesetze, tragen unverwischbar den Stempel ihres Ursprunges in der Ähnlichkeit, die sie mit den Gesetzen der Natur gemein haben und durch welche das Dasein der Kunst, obwohl die letztere Geschöpf des Menschen, Frucht seines Willens, Ausdruck seines Gefühls, Ergebnis seines Nachdenkens ist, dennoch nicht vollständig von seinem Willen bestimmt wird. Ihre Entwickelungsphasen sind, wie ihr Lebenslauf, unabhängig von seiner Entscheidung und seiner Vorherbestimmung. In Folge von Grundbedingungen, deren inneres Entstehen uns eben so unbekannt bleibt, wie die Kraft, welche die Welt in den Angeln hält, besteht und blüht sie in ganz verschiedener Weise und strebt, wie diese, in nie endenden, keiner äußerlichen Macht unterwerfbaren Umformungen nach einem von uns nicht vorausgesehenen und nicht vorauszusehenden letzten Ziele. Kann auch der gelehrte Forscher die Spuren ihrer Vergangenheit verfolgen, so kann er nichts desto weniger keineswegs voraussehen, ja kaum vorausahnen, zu welchem Endziel zukünftige Umwälzungen sie führen werden.

Die Sterne des Himmels kommen und gehen, die Gattungen auf unserer Erdkugel erscheinen und verschwinden, und beides voll

zieht sich nach Bedingungen, welche im fruchtbaren und steten Wechsel der Zeit die Jahrhunderte herbeiführen und wieder vergehen machen. So auch in der Kunst. Befruchtende und belebende Sonnen ihres Reiches ermatten allmählich in ihrem Glanze, ihre Wärme erkühlt und neue Planeten erglänzen jugendstrahlend, stolz und feurig an ihrem Horizont. Ganze Künste sterben aus und ihr ehemaliges Leben ist nur noch an den Skeletten erkennbar, die von ihnen übrig geblieben sind und uns, wie die Rassen vorsündfluthlicher Zeitrechnung, mit staunender Überraschung erfüllen. Durch Kreuzung und Verschmelzung entstehen neue, bis dahin unbekannte Arten, die durch ihre Ausdehnung und Vermischung vielleicht dereinst wieder ihrem Ende entgegengehen, ebenso wie im Thier- und Pflanzenreich ganze Gattungen durch andere ersetzt worden sind. Wie kann ein Zweifel hierüber herrschen: die Kunst, die vom Menschen hervorgebracht wird, wie er selbst scheinbar von der Natur hervorgebracht worden, die, wie er selbst das Meisterstück der letzteren ist, nun sein von ihm mit Gedanken und Gefühl begabtes Meisterstück wird, — die Kunst kann den Umgestaltungen, welchen alles unterworfen ist, was die Zeit geboren, nicht entfliehen! Aber ihr mit der Menschheit zugleich bestehendes Lebensprincip bleibt — bleibt, wie das Lebensprincip der Natur. Wie aber das letztere nur eine Zeit lang in denselben Formen lebt und im ewigen Wandel, im ewigen Schaffen von der einen in die andere übergeht, so treibt es den Menschen neue zu schaffen in dem Maße, als die alten gegenüber seinem fortstrebenden Geist verblüht und veraltet diesem nicht mehr entsprechen.

Gleich der liebevollen Gabe einer über die eigene unendlich erhabenen Natur, so trägt der menschliche Geist die Begriffe der Ewigkeit und des Nichts in sich, gleichsam die Verbindungsfäden — Leben und Tod — mit außer ihm liegenden Elementen. Kant hat zuerst den räthselhaften Widerspruch bemerkt, mit welchem der menschliche Geist beides annimmt, ohne fähig zu sein weder das eine noch das andere zu fassen. Diese Begriffe bilden die beiden entgegengesetzten Pole der Achse, um welche er sich dreht: die Idee eines Daseins ohne Anfang und Ende und die eines abso-

luten Nichtseins. Unaufhörlich bewegt er sich um diese beiden Anziehungspunkte, bald zu diesem bald zu jenem sich neigend; zurückschauernd vor dem Gedanken der Vernichtung, entsetzt ihn der Gedanke eines Unwandelbaren. Alles, was den Menschen umgiebt, ist Ende und Anfang, Leben nach dem Tode, Tod vor dem Leben. Trotzdem ist er instinktiv und unerklärlich von einem Widerwillen gegenüber dem Kraftlosen aller Anfänge, gegenüber dem Schmerzlichen jedes Endes erfaßt, während ihn ein ebenso instinktiver und unerklärlicher Trieb drängt zu zerstören, um neu zu schaffen. Gesättigt, voll Überdruß, von der Neugier zum Begehren gereizt fühlt er in Folge des ihm angeborenen herrschenden Triebes nach jeder Erfüllung dieses Begehrens ein neues, unstillbares Verlangen nach einer Befriedigung, für deren Ausdruck ihm das Wort fehlt, die aber jeder Wechsel ihm zu verheißen scheint. Aus dem Streit dieser beiden Bestrebungen entsteht Kampf und Schmerz — diese unsere gemeinschaftliche, unabwendbare Mitgift. —

Diese beiden sich widerstrebenden Impulse, die den Geist des Menschen im Schweben und Schwanken zwischen Dauer und Vergehen halten, finden sich überall wieder: in der physischen Welt als Centripetal- und Centrifugalkraft, in der Chemie als Formation und Desorganisation, in der Moral als Vervollkommnung und Entartung, in der Politik als Konservatismus und Reform. Eine verborgene Macht, Vorsehung oder Geschick genannt, stellt ihr Gleichgewicht durch Senken und Heben der einen oder der anderen Wagschale her, bis sie dann in den unvorhergesehensten Momenten beide in gleiche Schwebung bringt. Als Newton sagte: „Wäre Centripetal- und Centrifugalkraft gleich: sie zerstörten die Maschine des Weltalls; wären sie ungleich: sie würden das Chaos erzeugen — Gottes Finger muß sie halten!“, war er ergriffen von dem wunderbaren Gleichgewicht so widerstrebender Principe von der unbegreiflichen Weisheit, die, wie in den Welten des Raumes, sich in den Geschicken der Menschheit bewährt.

Aber auch in der Kunst und ihrem Schwanken zwischen sterilen verbrauchten Formen, die fortvegetirend keine neuen Typen mehr erzeugen können und dem Fortschritt entstehender gegenüber immer

unvollkommener werden, offenbart sich der Finger Gottes, von dem Newton spricht, dieses geheimnisvoll Bewegende, dieses verborgen Waltende, welches zwischen den verschiedensten Elementen die Harmonie erhält und unser Fortschreiten in Zeit und Unendlichkeit durch das Genie vollzieht. Wie jener gallische Eroberer, wirft es sein blitzendes Schwert in die Wage der Kräfte, der anziehenden und abstoßenden, welche die Kunst auf der einen Seite zum Neuen, zum Verbessern, zum Umwandeln fortreißen, auf der anderen in den alten Geleisen, Formen und Methoden zurückhalten wollen.

So lange nicht das Genie sein Zauberwort spricht, erzeugt dieser Dualismus eine mehr oder minder schnell wechselnde Ebbe und Fluth, eine mehr oder weniger eingreifende Zerstörung oder Förderung der Kunst und des Geschmackes. Früher oder später aber hebt das Genie die Kunst über die ihr sorgsam gesetzten Grenzen hinaus, auf daß ihre Leuchte den Weg der Menschheit erhelle, die gleich unserer Sonne nach einem Ziel strebt, das unser Auge nicht sieht, unser Verstand nicht berechnet. Wohl wandelt die Sonne gleichgemessenen Schrittes ihre Bahn hin zu dem Punkte des Firmaments, dessen Gestirn eigenthümlich genug und gleichsam verheißungsvoll den Namen des Herkules, des Befreiers des Prometheus, in welchem das Menschengeschlecht symbolisirt ist, erhalten hat, während Menschheit und Kunst nur unregelmäßig, unterbrochen von Pausen, bald mit einer die unterirdische Arbeit des Maulwurfs kennzeichnenden Langsamkeit und Geduld, bald in so gewaltigem Sprung, wie der seiner Beute sich bemächtigende Tiger, zu ihrer höchsten und letzten Verklärung sich hinbewegen.

Aus dieser verschiedenen Gangart der Kunstentwickelungen erwächst die Schwierigkeit, ihre Anzeichen und Vorläufer gleich im Moment ihres Erscheinens zu erkennen. Man muß vorgeschritten auf den Höhen stehen, um einen beendeten Fortschritt als solchen zu erkennen. So lange er, ähnlich einem Ankerplatz, auf den wir zusegeln, noch fern ist, bedarf es einer gewissen Gabe des Hellsehens, um sicher in der Behauptung zu sein, daß wir uns ihm nähernd weiter schreiten. Optische Täuschungen liegen hier so nahe, daß es

gegenüber Skeptikern, welche die Bewegung, die andere als eine fortschreitende erkennen, für eine rückgängige halten. Beweise a priori zu geben unmöglich ist. Übrigens würde ein Leugnen und Bestreiten der in immer edleren Künsten und Formen sich verkörpernden, nach immer breiterem Ausstrahlen, nach hellerem Lichte, nach unendlichen Höhenzügen hinstrebenden Seelenwanderung des menschlichen Geistes eine vergebliche Mühe sein[1]).

Eben so vergeblich aber wäre es, eine Kunst oder nur die geringste ihrer Formen der Unbeweglichkeit, dem Stillstand anheimgeben zu wollen, indem man die neuen Gestalten, in welchen sie auftritt, zu zerstören und die Keime, die doch allein nur dem Samen gereifter Frucht entsprießen können, zu vernichten strebt. Sie

1) „Man kann nicht über die tiefere Bedeutung der drei großen, so zu sagen, Cardinal-Künste: Plastik, Malerei und Musik nachdenken, ohne die Geschichte der drei großen, um zu sagen, Cardinal-Sinne: Getast, Gesicht und Gehör dabei sich gegenwärtig zu halten. Die merkwürdigsten Beziehungen zwischen der Entwickelung dieser Sinne in der belebten Welt der Planeten und der Entwickelung dieser Kräfte in der Geschichte der Menschheit ergeben sich hierbei ganz ungesucht. Wie der Getast das erste und überall unentbehrlichste ist, durch welches das lebendige Geschöpf sich orientirt, so ist irgend eine Art Plastik die erste und nothwendigste Kunst der Völker, und ihre höchste Blüthe hat sie am frühesten erreicht. Das Gesicht, jene wunderbare Wahrnehmung feinster Lichtwirkung, tritt erst auf höherer Stufe des Thierreichs hervor. Aber gewissermaßen unstätig, bald zu einem Auge, bald zu tausenden von Augen sich gestaltend, ja zuweilen selbst in den höchsten Thierformen wieder ganz verkümmernd; entsprechend dem fällt die Blüthe der Malerei erst in die mittlere Periode der Menschheit, nimmt die verschiedensten Formen an, taucht auf und sinkt zuweilen wieder plötzlich. Noch später, ja zu höchst erst entwickelt sich das Gehör. Es deutet sich nur an in höheren Mollusken und wird erst vom Reiche der Fische an bleibendes Eigenthum der Thierwelt. Dann aber mit größerer Stätigkeit und Symmetrie nie mehr, nie weniger als zwei Organe, ein rechtes und ein linkes, und nie wieder sich verlierend. In ähnlichem Maße tritt eine wahre Musik erst in den letzten Jahrhunderten auf, mit großer Festigkeit in ihren Grundgesetzen, zu gleicher Zeit sich gestaltend und an dieser nur gleichsam vor Anker liegend, giebt sie sich hin den feinsten, wie den erhabensten Schwankungen und wird so das Mysterium, in welchem, frei von allen Nachahmungen wirklicher Welt, das vergeistigte Reich der Gefühle sich spiegelt. Wenn jene anderen Künste über ihre höchste Blüthe längst hinaus sind, fällt das volle Erblühen des Tonreiches in die neueste Zeit, und noch liegen manche Geheimnisse hier unter leichter Hülle verborgen, dem rechten Rhaddemanten gewiß sich zu erschließen bereit."

Carus.

lassen sich nimmer verkümmern und keine Hand vermag entweihend die Triebe ihres Lenzes zurückzudrängen.

Seltsamer Widerspruch! Nichts Menschliches bleibt still stehen: Kultus, Sitte, Gesetz, Regierung, Wissenschaft, Geschmack und Genußweise — alles wechselt, alles vergeht und kommt unaufhörlich, ohne Rast, ohne Frist; kein Land gleicht dem anderen und kein Jahrhundert endet in derselben Atmosphäre, in welcher es begonnen hat; Bestrebungen, Richtungen, Reformen, Ideale jeder Generation pflügen, Anpflanzungen neuer Art versuchend, die Äcker um, die sie von den Vätern geerbt haben —: und mitten in allen diesen Gährungen, in diesem Wogen der Zeit, in dieser den Umwandlungen der Natur, wenn nicht an Majestät, so doch an Allgemeinheit ähnlichen, ewigen Weltverjüngung sollte unter allen Wegen des Fortschritts nur ein einziger nie betreten und unter allen Manifestationen des menschlichen Geistes nur der reinsten und glänzendsten die Entwickelung versagt, die Bewegung gehemmt werden? Möchte man doch unter allen virtuellen Kräften gerade ihr, der höchsten Kraft, welche dem Stoffe Geist einhaucht, die, ein Echo jenes ersten Schöpfungsrufes, durch ihr „Werde!" ein harmonisches All aus den ungestalten Elementen eines embryonischen Chaos schafft, die Fähigkeit der Vervollkommnung absprechen! — Wunderbare Gabe, edelstes Weihegeschenk des Daseins! Einzige Schaffensmacht des Menschen! Wo anders, als in der Kunst bist du zu suchen?

Wie auch der Mensch sich auf allen Wegen des Lebens bethätigen mag, entdeckend, erfindend, sammelnd, zerlegend, verbindend: schaffend ist er nur im Kunstwerk. Nur hier vermag er in freiem Wollen sein Fühlen und Denken mit sinnlicher, ihren Sinn und Inhalt ebensowohl bewahrender, wie mittheilender Hülle zu umgeben. Und trotz alledem sollte nur die Kunst von einem bestimmten oder zu bestimmenden Moment an unberührt bleiben von Ebbe und Fluth seiner Seele, unergriffen vom Schwanken seiner Hoffnungen, theilnahmlos an allem Wechsel seiner Träume, an allem Keimen und Weben seiner Ideen? Nein, gewiß nicht! Die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen durchschifft mit der Menschheit den Strom der Zeiten und kehrt so wenig wie sie zur Quelle zurück! Und selbst

wenn sie Monate, ja Jahre lang still zu stehen scheint, hören die den Menschen und sein Leben tragenden Fluthen nicht auf, auch das sie bewegende Element zu sein. Die Kunst geht, schreitet fort, nimmt zu und entwickelt sich nach unbekannten Gesetzen, oft schweigend, doch mehr im Sturm revolutionärer Gewalt. Ihre ungleich und in nicht zu berechnenden Zeitpunkten wiederkehrenden Revolutionen sind dem Erscheinen mancher Kometen ähnlich, welche die Behauptung, daß sie nun nicht mehr in gleicher Pracht vorüberziehen, nie wiederkehren werden, zur Unmöglichkeit machen. Wir wissen, daß Kometen und Kometen wiederkommen werden: nur ist es uns nicht gegeben, weder den Moment ihres Wiedererscheinens, noch die Pracht ihres Glanzes, in welcher sie auftreten werden, vorauszusehen.

In Zeitmomenten, wenn für die Kunst die Stunde des Fortschrittes schlägt, fehlt das Genie niemals an der Bresche. Es folgt dem Ruf der Zeiten. Bald führt es aus nebelhaftem Limbus eine Entdeckung voll und ganz an das Licht, bald vereint es einzeln gesammelte kindliche Laute zu einem volltönenden, zauberkräftigen Wort. Zuweilen geschieht es, daß die Kunst, wie eine Pflanze, ihre Blätter nach und nach zur Blüthe entfaltet und ihre einander folgenden Repräsentanten in einem gleichmäßigen Schritt der Vollkommenheit entgegen gehen, so daß ein Meister nur um einen Schritt über das hinausgeht, was der ihm vorausgegangene ihm überliefert hat. In diesem Falle gönnt der langsame Fortschritt den Massen die nöthige Zeit, um dem stufenweise sich erhöhenden Niveau, dem Streben nach Vollendung, sowie dem Fluge höhergehender Inspiration folgen zu können. In anderen Fällen greift das Genie seiner Zeit vor und erklimmt urplötzlich und auf einmal in kräftigem Schwunge mehrere Stufen der musischen Leiter. Dann bedarf es der Dauer, bis das allgemeine geistige Bewußtsein zu seinem Gesichtspunkt sich nachringend erheben kann. Ehe nicht dieser Moment eingetreten ist, kann es nicht verstanden, kann es nicht beurtheilt werden.

In der Literatur, wie auch in der Musik, hat sich alles das bereits oft ereignet. Weder Shakespeare noch Milton, weder Cervantes noch Camoens, weder Dante noch Tasso, weder Bach

noch Mozart, weder Gluck noch Beethoven — um nur diese glänzenden Namen anzuführen — sind von ihrer Mitwelt in dem Maße erkannt worden, wie später.

Für die Musik, die fortwährend im Bilden begriffen ist und in unserer Zeit in raschem Entwickelungsgang eine Höhe nach der anderen zu ersteigen beginnt, liegt das Eigenthümliche des Genies darin, daß es seine Kunst sowohl mit noch unbenutzten Stoffen, als auch mit einer neuen Behandlungsart gegenüber den vorgefundenen, bereichert. Man kann sagen, daß in ihr die Künstlerbeispiele am häufigsten zu finden sind, die förmlich mit beiden Füßen zugleich in eine künftige Zeit hinübergesprungen sind. Wie aber kann der Stil, den sie voraus genommen, von dem sie erkannten, daß er der herrschende werden müsse, seitens der Zeitgenossen anders als gleichfalls durch einen gewaltigen, sie von der bequemen Gewohnheit traditioneller Formen losreißenden Ruck begriffen werden? Doch möge die Menge auch jenen Beschwingten den Rücken kehren, mögen brodneidige Rivalen sie schmähen, Freunde sie verspotten, mögen ihre Schüler von ihnen abfallen, mögen sie gering geschätzt von Dummen und verurtheilt von Ignoranten ein gequältes, gehetztes Leben führen: sie hinterlassen sterbend ihre Werke, einen befruchtenden Segen der Nachwelt.

Diese Prophetenwerke impfen einem der Kommenden nach dem anderen ihren Stil, ihre Schönheit ein. Oft sind es die ihrem Auftreten am wenigsten geneigten Talente, die sich am allerersten einige ihrer poetischen Intentionen oder technischen Methoden, deren Werth sie am besten zu schätzen wissen, zu Nutze machen. Die Nachahmung, welche diesen bald folgt, zwingt sie weiterzugehen und dem anfangs Verkannten sich noch mehr zu nähern, bis endlich in dem Umsichgreifen solcher Nachahmungen und Annäherungen das Verständnis und die Verherrlichung des Genius erreicht wird, der zu seinen Lebzeiten vergeblich nach Anerkennung rang. Es ist eine Thatsache: erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werthe sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf. Die veralteten Formen,

verdunkelt von jüngeren, treten dann in den Hintergrund, um von den neu aufgewachsenen Generationen, welche diese ihrem poetischen Ideal entsprechender finden, allmählichem Vergessen anheim gegeben zu werden, wodurch sich nach und nach die Kluft ausfüllt, welche zwischen dem mit Schwingen begabten Genius und dem schneckenbedächtig ihm folgenden Publikum liegend beide getrennt hatte.

Die im Programm enthaltene poetische Lösung der Instrumentalmusik erscheint in unseren Augen mehr als ein von den mannigfachen dieser Kunst noch bevorstehenden Fortschritten bedingtes Ergebnis unserer Zeitentwickelung, denn als ein Symptom ihrer Erschöpfung und Entartung. Es ist unmöglich anzunehmen, daß sie schon jetzt gezwungen wäre sich subtilen Kunstgriffen und Verirrungen des Raffinements hinzugeben, um, nachdem sie alle ihre Hilfsquellen erschöpft, alle ihre Mittel verbraucht hat, die Ohnmacht alternder Tage zu verdecken. Wenn bis dahin ungekannte Formen erstehen und durch den Zauber, welchen sie in sich tragen und ausüben, bei denkenden Künstlern und bei dem Publikum Eingang gewinnen, so daß erstere sich ihrer bedienen, letzteres sie aufnimmt, ist es schwer anticipirend ihre Vortheile und Mißstände so erschöpfend darzulegen, daß sich aus beiden ein Facit ziehen ließe und die Aussichten auf ihre Dauer, sowie die Art ihres Einflusses festgestellt werden könnte. Nichts desto weniger würde es kleinlich und engherzig sein, wenn man sich enthalten wollte auf ihren Ursprung, ihre Bedeutung, ihre Tragweite und ihre Zielpunkte einzugehen, wenn man den Werken des Genies mit einer Geringschätzung begegnen würde, deren man sich vielleicht später zu schämen hat, wenn man einer Erweiterung des Kunstgebietes die schuldige Anerkennung nicht allein versagen, sondern im Gegentheil sie ohne weiteres als Auswuchs einer Verfallsepoche bezeichnen wollte.

Auf einen sehr zu Gunsten des Programms sprechenden Ausspruch Hegel's wollen wir keineswegs verzichten, es sei denn, daß man uns beweise, daß große Denker — nämlich solche, vor deren herkulischen Geistesarbeiten, abgesehen von der Sympathie für ihre Doktrinen, jede Stirne sich beugt — gerade solche Formen als erstrebenswerth bezeichnen, die krankhaft sind und zum Verfall der Kunst

beitragen. Hegel scheint den Impuls vorausgesehen zu haben, welchen das Programm, indem es die Zahl der Verstehenden und Genießenden vermehrt, der Instrumentalmusik zu geben vermag, wenn er am Schluß des der Musik gewidmeten Kapitels seiner Ästhetik, deren intuitive Richtigkeit in ihren Hauptzügen nicht durch einige jener Zeit anhaftende irrthümliche Vorstellungen beeinträchtigt werden kann, Folgendes sagt:

„Der Kenner, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien, melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurtheilen und zu genießen, obschon hier die neue, erfindende Genialität des Künstlers auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitungen, Übergänge ꝛc. nicht gewohnt ist, häufig kann in Verlegenheit setzen. Solche vollständige Ausfüllung kommt dem Liebhaber selten zu Gute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dies scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch, doch er steht mit dem Versuch die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden, räthselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind."

Wenn wir die Ansicht Hegel's, daß der „Künstler" sich mit Formen begnüge, welche dem „Liebhaber" zu trocken sind, nicht zugeben können, so ist es nur, um dieselbe, sie modificirend, noch absoluter hinzustellen. Wir behaupten im Gegentheil zu Hegel, daß der Künstler viel mehr als der Liebhaber Gefühlsinhalt von dem Gefäß — den Formen — fordern muß. Nur wenn es von ersterem durchdrungen ist, kann das letztere Bedeutung für ihn haben. Wir behaupten, daß Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurtheilen nur die sinnreiche

Konstruktion, die Kunst des Gewebes und der verwickelten Faktur, nur die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, Musik nach dem todten Buchstaben treiben und mit solchen zu vergleichen sind, welche die an Blüthen und Duft so reichen indischen und persischen Gedichte nur der Sprache und der Grammatik wegen ansehen, nur die Sonorität des Wortes und die Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne den Sinn, die Gedanken- und Bilderfülle ihres Ausdrucks, ohne ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den von ihnen besungenen Gegenstand und ihren geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen.

Es sei ferne von uns mit diesen Worten den Nutzen philologischer und geologischer Forschungen, chemischer Analysen, physikalischer Experimente, grammatischer Erläuterungen leugnen zu wollen — aber sie sind Sache einer Wissenschaft, nicht der Kunst. Jede Kunst ist eine schimmernde Blüthe, welche der gedrungene Baum einer Wissenschaft an seinen belaubten Wipfeln trägt, während seine Wurzeln sich unter eine verhüllende Decke verbergen. Die Nothwendigkeit und Nützlichkeit, den Stoff und die Substanz, in welchen sich die Künste verkörpern, zu zersetzen, um ihre Eigenschaften kennen und benutzen zu lernen, rechtfertigt nicht die Vermischung von Wissenschaft und Kunst, des Studiums der einen mit dem Schaffen der anderen. Der Mensch muß Kunst und Natur erforschen, was jedoch nicht das Ziel seiner Beziehungen zu beiden ist. Wenn auch wichtiger Moment derselben, ist die Forschung doch nur wesentlich vorbereitender Art. Ihm sind beide vor allem zum Genuß gegeben. Göttliche Harmonien der Natur in sich aufnehmend soll er die Melodien seines Herzens, die Seufzer seiner Seele in der Kunst aushauchen.

Ein Werk, das nur eine technisch geschickte Behandlung des Stoffes bietet, wird stets das Interesse der zunächst Betheiligten, der Künstler, Lehrenden und Kenner hervorrufen, aber trotzdem immer nur an der Schwelle des Königreiches der Kunst weilen dürfen. Ohne den göttlichen Funken in sich zu tragen, ohne ein lebendiges Gedicht zu sein, wird es von der Gesellschaft kaum als vorhanden betrachtet und von den Völkern niemals als

ein Blatt in das Brevier ihres Schönheitskultus aufgenommen. Seine Dauer ist nicht länger, als die Kunst in einer gewissen Stellung verharrt. Sobald sie jedoch ihren Horizont erweitert, der Erfahrung neue Methoden abgewinnt, verliert es außer der historischen jede andere Bedeutung und wird den archäologischen Dokumenten der Vergangenheit zugesellt. Kunstdichtungen dagegen leben für alle Zeiten und überstehen kraft des ihnen von der menschlichen Seele inkarnirten unvergänglichen Lebensprincips alle formellen Revolutionen.

Wenn sich die Instrumentalmusik die Spitze, die freieste und absoluteste Manifestation unserer Kunst nennt, so ist das nur möglich, weil sie die Gabe besitzt gewissen Gefühlen und Leidenschaften einen Ausdruck zu geben, den der Hörer, dessen Seele von ihm ergriffen ist, mitfühlt, während zugleich sein Verständnis der logischen Entwickelung folgt, die seinem eigenen inneren Erleben entspricht, oder weil sie durch den unbeschreiblichen Genuß undefinirbarer, unser ganzes Wesen bald gewaltsam bald sanft ergreifender Eindrücke dasselbe in einen Zustand versetzt, der wohl unbegreiflich für unempfängliche Gemüther ist, von jenen aber oft als ein „Versenken in das Ideal", von Hegel so treffend als eine Art „Befreiung der Seele" bezeichnet worden ist. Denn in der That glaubt diese sich aller materiellen Fesseln entledigt und frei und ungehemmt dem unendlichen Meere der Empfindung überlassen. Jede musikalische Organisation giebt sich — wenn auch nicht immer ganz deutlich, doch annähernd — von dem Eindruck Rechenschaft, welcher sich durch ein instrumentales Gedicht von dem Autor auf den Hörer übertragen soll; ebenso bringt sie sich die von ihm entfalteten Leidenschaften und Gefühle, sowie deren Modulationen zum Bewußtsein. Kleidet auch der einzelne, je nach dem Hang seiner Phantasie, diese Leidenschaften und Gefühle in andere Bilder, so wird er sich doch über die Art der seelischen Emotionen, die der Komponist seinem Werke eingehaucht hat, nicht täuschen können. Denn der Charakter eines Musikers wird sich kaum besser beurtheilen lassen, als wenn man die Stimmungen, welche er im Hörer zurückgelassen, präcisirt.

Doch ist ein großer Unterschied zwischen dem Tondichter und

dem bloßen Musiker. Während der erstere, um seine Eindrücke und Seelenerlebnisse mitzutheilen, diese reproducirt, handhabt, gruppirt und verkettet der zweite Töne nach gewissen traditionellen Regeln und gelangt darin höchstens mit spielender Überwindung von Schwierigkeiten zu neuen und kühnen, ungewöhnlichen und verwickelten Kombinationen[1]. Da er aber zu den Menschen weder

1) Man erlaube uns nochmals Hegel anzuführen, dessen Würdigung und Darlegung vieler wichtiger musikalischer Punkte von jener Schärfe des Instinkts geleitet war, die häufig bei begabten Organisationen anzutreffen ist, und sie in manchen anderen, von ihnen nicht so unbefangen betrachteten Dingen seltener täuscht als der Sophismus.

„Es kann wohl geschehen, daß wir uns einerseits ohne weitere innere Bewegung an dem bloß sinnlichen Klang und Wortlaut erfreuen oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verstandes den harmonischen und melodischen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja, es giebt bei der Musik vornehmlich eine solche bloße Verstandesanalyse, für welche im Kunstwerk nichts anderes vorhanden ist, als die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks" . . . . „Der Komponist kann zwar in sein Werk eine gewisse Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten, geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseins, der Bildung und des Gemüthes bedarf. Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmten Inhalts und der musikalischer Struktur, auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben oder auch diese Elemente mit einander zu vermitteln . . . . So sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließt, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittelungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck, abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Elemente der Töne und ihrer mannigfachen Figuration Geistiges in angemessener Weise

von seinen Schmerzen und Freuden, noch von seinem Entsagen und Begehren spricht, so bleibt er den Massen gleichgültig und interessirt nur die Zeitgenossen, die seine Fertigkeit zu beurtheilen im Stande sind. Die Übrigen sprechen über ihn mit dem Prädikat „trocken" das tödtlichste Verdammungsurtheil aus; denn mit demselben wollen sie sagen, daß in seinem Werke kein Lebenssaft, kein edles Blut fließe, keine leidenschaftliche Flamme es durchglühe, sondern daß es nur eine Anhäufung, eine Krystallisation unorganischer Theile sei, mit den Konglomeraten zu vergleichen, welche die Gelehrten aus der Biologie verwiesen, also von dem Gebiet des Lebendigen ausgeschlossen haben. Und doch, sonderbare Bedeutung der Dinge! Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Nur:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit."

Der specifisch musikalische Komponist, welcher Werth und Accent nur auf die formelle Gestaltung des Stoffes legt, besitzt nicht die Fähigkeit, ihm neue Formeln abzugewinnen oder neue Kräfte einzuhauchen. Denn ihn zwingt keine geistige Nothwendigkeit neue Hilfsmittel zu finden, ihn treibt und drängt keine glühende Leiden-

---

ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Belebung müsse empfunden werden."

Läßt sich auch gegen Hegel's Worte der Einwand erheben, er habe über Musik gesprochen, ohne eine umfassende Kenntnis dieser Kunst zu besitzen, so finden wir seine Urtheile doch meistens zutreffend und wie von jenem geraden, gesunden Verstand diktirt, der mit der allgemeinen Überzeugung zusammenstimmt. Im Übrigen gesteht er seine Inkompetenz mit einer Bescheidenheit ein, welche kleingeschnitzte Leutchen sich zum Muster nehmen dürften. Auch beklagt er sich, daß sein Streben nach besserer Belehrung wenig Unterstützung gefunden habe. „Einerseits", sagt er, „gehört zu einer weitläufigen und begründeten Abhandlung des Gegenstandes eine genauere Kenntnis der Regeln der Komposition und eine ganz andere Kennerschaft der vollendetsten musikalischen Kunstwerke, als ich sie besitze und mir zu verschaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern — von diesen letzten, die häufig die geistlosesten sind, am allerwenigsten — hierüber nie etwas Bestimmtes und Ausführliches hört." —

schaft, die ans Licht will! Darum auch sind insbesondere diejenigen berufen die Form zu bereichern, zu erweitern, geschmeidig zu machen, die sich ihrer nur als eines Mittels zum Ausdruck, als einer Sprache bedienen, die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen gestalten. Die Formalisten dagegen vermögen nichts besseres und klügeres als das, was jene errungen haben, zu benutzen, zu verbreiten, zurechtzulegen und gelegentlich zu verarbeiten.

Das Programm bezweckt nichts anderes als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu wollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören, die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinnste der Seele zerreißen muß, die gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte.

Im ganzen genommen trägt der specifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich dem Nachbar dieselben Scenen und Gedankenreihen oktroyiren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnung giebt. Der dichtende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, — warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?'

III.

Wenn sich die Musik nicht auf dem Wege des Verfalls befindet, wenn ihr so schneller Fortschritt seit Palestrina und ihre so glänzende Entwickelung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht das ihrem Lauf gesteckte Ziel ist: so scheint es uns mehr als wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie die Bestimmung in sich trägt festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie das Oratorium und die Kantate zu erlangen und nach mancher Seite hin eine gleiche Stellung zum modernen Ideal einzunehmen, wie jene Kunstformen zu dem Ideal ihrer Zeit.

Bezüglich der beiden letzten Formen, welche von Meistern ersten Ranges bereits zu höchstem Glanz und höchster Blüthe gebracht sind, ist es schwer noch Erfolge zu erringen. Auch aus anderen Gründen, die auseinanderzusetzen hier nicht der Ort ist, haben diese Gattungen aufgehört ein ähnliches Interesse zu erwecken, wie zu jener Zeit, als Händel sie mit dem Hauch des geflügelten Rosses beseelte. Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben mit dem Drama verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist letztere doch nur scheinbar, was eine nähere Betrachtung sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen läßt. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, ob hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama bestehe. Wir würden sogar eine solche bestreiten; denn wir sind im Gegentheil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnten. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die in Folge des Darstellungsstoffes entstandenen und

mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Beide besitzen sie als als ihr natürliches Wesen. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, dessen Einzelheiten ungetheilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Oratorium und Kantate auf musikalischem Gebiet das Epos vertreten und daß das musikalische wie das poetische Epos eine in sich fertige und ausgestaltete Form ist. Wollte man die Frage: welche musikalische Form dem poetischen Epos am meisten entspreche, als ein noch zu lösendes Problem betrachten und zu einer Preisaufgabe machen, so bezweifeln wir, daß sich bessere Formen finden ließen, als sie Händel in seinem „Israel", seinem „Samson", „Judas Makkabäus", „Messias" und „Alexanderfest", Bach in seiner „Matthäus-Passion", Haydn in seiner „Schöpfung", Mendelssohn in seinem „Paulus" und „Elias" der Nachwelt übergeben haben.

Das Programm trägt die Fähigkeit in sich der Instrumentalmusik Charakterarten zu übermitteln, welche den verschiedenen poetischen Formen fast identisch sind. Es kann ihr die Haltung der Ode, des Dithyrambus, der Elegie, mit einem Wort jeder lyrischen Poesie geben. Und selbst, wenn die Instrumentalmusik die diesen verschiedenen Gattungen besonders eigenen Stimmungen längst ausgesprochen hat, so kann sie durch eine Feststellung des Stoffes, aus der Annäherung gewisser Ideen, der Wahlverwandtschaft gewisser Figuren, aus der Trennung oder Verbindung, der Aneinanderreihung oder Verschmelzung gewisser poetischer Bilder und Schlüsse neue, ungeahnte Vortheile gewinnen. Und endlich kann das Programm noch außerdem für die Musik das Aequivalent einer Dichtungsart ermöglichen, welche dem Alterthum nicht bekannt war, und ihr Dasein einer charakteristisch modernen Gefühlsweise verdankt: wir meinen jene gewöhnlich in dialogisirter Form verfaßten Gedichte, die noch weniger als das Epos zur dramatischen Aufführung sich eignen.

Wir haben die Ansicht, daß Gebilde, die in anderen Zonen

der Poesie und Literatur Wurzeln gefaßt und geblüht haben als in denen der Bühne und ein von den Gebilden der letzteren ganz verschiedenes Wachsthum und verschiedene Entfaltung erlebten, sich nicht auf sie übertragen lassen, ohne daß ihnen Gewalt angethan würde. Bei alledem lassen sich Motive aus dem klassischen Epos immer noch eher auf die Bühne verpflanzen als jene modernen Dichtungen, die wir in Ermangelung eines anderen Namens „philosophische Epopöen" nennen möchten, unter denen Goethe's „Faust" die riesigste ist, neben dem Byron's „Kain" und „Manfred", oder die „Dziady" von Mickiewicz unsterbliche Typen bleiben werden.

In der erstgenannten, der klassischen Dichtungsform sind nicht die Personen für das Theater ungeeignet, sondern die Handlung ist es. Doch sind das Schwierigkeiten, über welche das Talent, trotzdem oder gerade darum und weil sie groß sind, um so glänzender triumphiren kann. In der zweiten sind es jedoch die Personen selbst, welche nicht mit den Bedingungen der Bühne übereinstimmen; denn sie sind größtentheils von Gefühlen durchdrungen, deren Höhen und Tiefen der Majorität, welche die Masse des Theaterpublikums bildet, zu ferne liegen, um nicht zu sagen: ganz unzugänglich bleiben.

In der Epopöe und ihrem erhabenen Vorbild Homer stehen die Großthaten eines mit heroischen menschlichen Tugenden begabten Helden im Vordergrund, wobei eine Reihe von Figuren der episodischen Erzählung Gruppen um ihn bilden. Ihre große Anzahl, sowie die Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Erscheinungen werden als besondere Schönheiten des Werkes geschätzt. Sie sind knapp, mit hervortretenden Zügen gezeichnet und legen ihren Charakter durch Handlungen und Reden dar ohne eingehende Beschreibung und ohne ausführliche Schilderung. Das Spiel ihrer natürlichen, einfachen Leidenschaften bewegt sich in den Grenzen der allgemeinen Erfahrung. Das Wunderbare erscheint hier als ein dem Willen des Menschen eben so Fremdes und Überlegenes, wie die außer ihm waltenden Kräfte der Natur. Die Natur selbst ist mit reichen Farben beschrieben und wird angestaunt wie eine übernatürliche Gewalt, wie ein Schauspiel.

Die moderne Epopöe dagegen besingt die Natur mehr, als daß sie dieselbe beschreibt. Hier werden ihre geheimen Beziehungen zu unserer Seele enträthselt. Sie hört fast auf Objekt zu sein und, wie eine handelnde Person, greift sie ein in die Entwickelungen, zügelt den Menschen durch ihr Beispiel, theilt mit ihm seine Eindrücke, tröstet ihn, wiegt ihn ein in Träume. Handlung und Ereignis verlieren an Wichtigkeit und die Zahl der episodischen Figuren, welche ohnedies nur leicht skizzirt werden, schmilzt zusammen. An die Stelle des Wunderbaren tritt das Phantastische. Den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gänzlich entzogen, zusammengedrängt, modificirt gewinnt die Handlung symbolischen Schimmer, mythische Unterlage. Die übernatürlichen Wesen treten nicht mehr störend in die Entwickelung menschlicher Interessen. Sie sind gewissermaßen Verkörperungen leidenschaftlicher Wünsche und Hoffnungen und erscheinen nur noch als zu Gestalten gewordene Momente unseres Inneren. Grund und Zweck des Gedichtes ist nicht mehr die Darstellung von Thaten des Helden, sondern die Darstellung von Affekten, die in seiner Seele walten. Es gilt weit mehr zu zeigen, wie der Held denkt, als wie er sich benimmt. In Folge dessen genügt ein Zusammentreffen von nur wenigen Thatsachen, um darzulegen, wie dieses oder jenes Gefühl auf ihn wirkt oder ihn überwiegend beherrscht. Der Dialog gestaltet sich darum nothwendig um zum Monolog.

Allerdings wird auch hier ein Heros besungen, aber nicht um seiner Heldenfahrten und Heldenthaten willen. Schon die Wahl eines solchen fällt nicht mehr auf Erscheinungen, welche durch ihre außerordentlichen Tugenden als ein Vorbild glänzen könnten. Nein, der moderne Held ist im Gegentheil oft ein Typus der seltensten, anormalsten und dem menschlichen Herzen abnormsten Triebe. Wie diese in der Seele keimen, himmelhoch aufflammen und in zuckendem Verglühen Trümmer des Herzens beleuchten, — das wird sorgfältig und ausführlich gemalt. Zeigt uns das antike Epos die Majorität der Menschen und läßt es uns seine wahrheitsvolle, klare Charakterschilderung, seine tiefe Seelenkenntnis bewundern, so greift das romantische, wie wir es nennen möchten, nur

nach Ausnahmserscheinungen und zeichnet seine Gestalten weit über Lebensgröße in außergewöhnlichen Dimensionen, so daß sich in ihnen nur Organisationen wiedererkennen und wiederfinden, die aus feinerem Thon geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind als die Durchschnittsmenschen und denen ein heftiger pulsirendes Leben, eine beweglichere Seele innewohnt als anderen. Dennoch üben sie oft einen unwiderstehlichen Zauber auf alle aus; denn in dem Auge des Alltagsmenschen idealisiren sie Neigungen, die er ähnlich, wenn auch nur matt, verschwommen und nicht so durchgeistigt empfindet und darum versteht.

Der höchste Reiz und größte Vorzug dieser Kunstwerke liegt in dem sprechenden Ausdruck lebendigster, tiefster, oft schuldbelasteter Gefühle großer Herzen.

Doch wenn wir diese beiden Dichtungsarten trotz ihrer wesentlichen Verschiedenheiten neben einander stellen und mit dem gemeinsamen Namen Epopöe benennen, so sind wir hiezu durch eine Ähnlichkeit bestimmt, die uns von größerer Bedeutung erscheint als die Frage der Form und des Umfangs. Beide nämlich, gering an Zahl, aber hoch an Werth, sind durch das ihren Zügen von dem Genie gegebene Gepräge das lebendigste Abbild des Geistes der Zeit und der Nation, in welcher sie entstanden sind und welcher sie angehören. Das Epos der antiken Völker bietet uns ein typisches, gleichsam statuares Bild derselben. Damals fand sich in dem Werke des Dichters das Volk selbst mit seiner Sitte, seinem Kultus, seinem Staatsleben und seinem ganzen Wesen wie in einem treuen Spiegel wieder. Heute aber, wo die Verschiedenheit der charakteristischen Hauptzüge der an der christlichen Civilisation mitarbeitenden Völker sich mehr und mehr verwischt, fühlt sich der Dichter ganz natürlich am tiefsten von der Gefühlsweise ergriffen, welche unser Jahrhundert und seine Nationen, seine Menschen durchdringt. Er charakterisirt dieselbe ähnlich, wie es Goethe und Byron in Gestalten gethan haben, deren Vaterland, so zu sagen, nur an ihrem Kostüme zu erkennen ist, wobei er das Ideal von Geistesstimmungen festzuhalten sucht, welche jetzt zu seiner Zeit die Gebildeten aller europäischen Länder beseelen und beherrschen: — warum sollte sich

die Musik dieser neuen Kundgebung des menschlichen Geistes nicht anschließen?

In der Literatur wird es von niemand mehr bestritten, daß Goethe und Byron berechtigt waren die philosophische Epopöe zu erfinden und als eine Erzählung innerer Vorgänge einzuführen, deren Keim in dieser oder jener Nation und Epoche als ein gemeinsamer Gährstoff in allen Herzen lebte und nun, auf ein Einzelwesen übertragen, durch seine exklusiven Seelenzustände hinreichte ein Geschick mit dem Stempel des Unheils zu prägen. Niemand hat mehr etwas dagegen einzuwenden, daß jene großen Dichter Ausnahmsnaturen zu Helden wählten, welche den Wunderpflanzen der Sage gleichen, deren Blüthen je nach den mehr oder weniger günstigen äußeren Bedingungen ihres Daseins bald ätzendes, auf sie selbst zerstörend zurückwirkendes Gift in sich tragen, bald zu paradiesischen Früchten werden, deren Saft wie ein Ambrosiatropfen die welkesten Lippen neu belebt —: sollte die Musik ungeeignet sein in der ihr eigenen Sprache solche Wesen reden zu lassen? ihr Werden und Gestalten zum Ausdruck zu bringen? ihren strahlenden oder zum Untergang sich neigenden Lauf, ihre krankhaften Eruptionen und befreienden Kräfte, das Heil oder Unheil ihres Endes zu schildern? Vermöchte sie es vielleicht als Drama? Schwerlich. Denn die Literatur selbst kann nicht die Leidenschaften auf der Scene darstellen, deren mäandrischer Lauf von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende in dem Strudel der Vergangenheit verfolgt werden muß. Und das Interesse, welches sie erregen, ist viel mehr auf die inneren Vorgänge gerichtet als auf die Handlungen gegenüber der Außenwelt. — Oder wäre vielleicht die specifisch musikalische Symphonie besser geeignet solche Stoffe zum Ausdruck zu bringen? Auch das bezweifeln wir, weil das Ringen ihres unabhängigen Stils mit dem aufgezwungenen Stil eines Sujets unangenehm berühren, weil es der augenscheinlichen, faßbaren Ursache entbehren würde. Der Komponist könnte nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen eines der gesammten Menschheit gemeinsam angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besonderen von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es,

wenn er zum Programm greift. Mit seiner Hilfe giebt er die Richtung seiner Ideen und den Gesichtspunkt an, von dem aus er sein Sujet auffaßt.

Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desselben in die höchsten Sphären der Kunst rechtfertigt. Wir können nicht die Fähigkeit der Musik bezweifeln, Charaktere ähnlich den von den Dichterfürsten unserer Zeit gezeichneten, wiederzugeben. Übrigens ist sie mit ihren innersten Beziehungen zur Literatur, an diese anknüpfend und sich anlehnend an dem Punkte angekommen, wo das ganze menschliche Fühlen, Denken, Dichten und Trachten so überwiegend auf ein tiefes Forschen nach den Quellen unserer Misère und unseres Irrens gerichtet erscheint, wo wir alle anderen Künste wetteifernd und so vorzugsweise von dem Begehren erfüllt sehen dem Geschmack, dem Bedürfnis und Streben der Zeit Befriedigung und Ausdruck zu gewinnen und zu geben, daß wir die Einführung des Programms in den Koncertsaal für eben so unabwendbar halten, wie die Einführung des deklamatorischen Stiles in die Oper. Diese beiden Richtungen werden trotz aller Fesseln und Hemmnisse siegreich sich entwickelnd ihre Kraft bewähren. Sie sind unabweisbare Nothwendigkeiten eines Momentes in unserem gesellschaftlichen Leben und in unserer sittlichen Bildung geworden, die sich als solche früher oder später Bahn brechen werden. Der Gebrauch Instrumentalkompositionen ein Programm beizufügen ist bereits so tief in das Publikum eingedrungen, daß auch die Musiker aufhören sich gegen dasselbe zu sträuben und es als eines jener nicht mehr zu ändernden Dinge ansehen, die in der Politik mit »faits accomplis« bezeichnet werden. Die Worte eines Schriftstellers, den wir schon einmal citirten, liefern uns einen Beweis hiefür.

„Ein schönes Instrumentalwerk", sagt er, „hat eine viel kleinere Anzahl verständnisfähiger Hörer zu gewärtigen als die Oper: um es ganz zu genießen, bedarf es wirklicher Kunsteinsicht, eines thätigeren und geübteren Gefühls. Für ein ähnliches Publikum wird das Kolorit immer als Ausdruck gelten; denn wenn es nicht aus Individuen besteht, die sich ein abstraktes Ideal zu bilden vermögen, — was von einem ganzen Auditorium, so auserlesen es auch sein möge, nicht voraus-

zusetzen ist —: so wird es eine Symphonie, ein Quartett oder ein in dieses Fach schlagendes Stück niemals anhören, ohne sich während der Aufführung je nach dem grandiosen, lebhaften, ungestümen, heiteren, sanften oder schwermüthigen Charakter des Stückes ein Programm zu entwerfen. Vermittelst dieses Kunstgriffs assimiliren die Zuhörer der meisten Koncerte die Instrumentalmusik mit dem Ausdruck gewisser leidenschaftlicher Gefühle; sie stellen sich eine Handlung vor, die zu anderen im Gegensatz steht, wie Individuen unter sich. Ich spreche hier von den Gebildetsten; denn für Viele, oft für die Meisten, ist die Instrumentalmusik nur ein rein sinnlicher Genuß, wenn nicht gar ein langweilendes Räthsel. Für sie hat Instrumentalmusik weder Kolorit noch Ausdruck, und ich weiß in der That nicht, was sie darin suchen."[1]

Diese Worte belegen, daß es sich nur darum handelt, eine schon bestehende Macht auch officiell anzuerkennen, um ihrer Bewegung eine größere Freiheit zu sichern und die ihr entgegenstehenden Übelstände beseitigen zu helfen, so daß sie hinfort nicht mehr heimlich, sondern in der bewußten Ruhe, welche der gesicherte Erfolg verleiht, an ihrem Bestehen und ihrem Ruhme weiter arbeite.

Das gesungene Wort hat von jeher eine Verbindung zwischen der Musik und literarischen oder quasi-literarischen Werken veranlaßt und hervorgerufen. Das gegenwärtige Streben aber gilt einer Verschmelzung beider, die eine innigere zu werden verspricht, als sie bis jetzt erreicht werden konnte. Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf. Wäre es möglich, fragen wir, daß nach dem allen und nachdem sich die Musik in ihrer modernen Ära bereits so weit entfaltet hat, ihr diese Verschmelzung, welche doch unverkennbar aus moderner Gefühlsweise und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung erblüht ist, verderblich werden könnte? Aus welchem Grunde sollte sie, die sich der Tragödie des Sophokles und Pindars Oden so unzertrennlich verbunden hat, Bedenken tragen, sich in anderer, aber dennoch adäquater Weise mit Werken zu verschmelzen, die aus einer dem Alterthum

1 Fétis.

unbekannten Inspiration hervorgegangen sind, sich mit Namen wie Dante und Shakespeare zu identificiren? Und gerade hier auf dem Gebiet der Poesie der neuen Zeitrechnung warten reiche Schachte auf kühne Steiger. Aber sie sind von Berggeistern bewacht, welche denen, die sich ihrem Eingang nähern, Feuer und Rauch ins Gesicht blasen und, wie die von Voltaire mit Kohlen verglichene Verleumdung, alles schwarz machen, was sie nicht verbrennen, und den nach jenen Schätzen Lüsternen mit Blendung, Erstickung, ja mit gänzlicher Vernichtung bedrohen.

Leider müssen wir eingestehen, daß zwischen den berufenen und den professionellen Musikern ein heimlich lodernder, aber unversöhnlicher Streit besteht. Die letzteren halten sich, wie die Pharisäer des alten Bundes, an den Buchstaben des Gesetzes, selbst auf die Gefahr hin seinen Geist zu tödten. Sie sind ohne Verständnis für die im neuen Testament geoffenbarte Liebe, für den Durst nach dem Unendlichen, für den Traum von einem Ideal, für das Streben nach dem Poetischschönen unter allen Formen. Sie leben nur von der Furcht, verstehen und predigen nur die Furcht, ja für sie ist die Furcht — und zwar eine andere als die Furcht des Herrn — Anfang und Ende aller Weisheit. Sie kleben am Wortlaut des Gesetzes mit der Kleinlichkeit jener Herzen, deren Inneres sie nicht belehrt, daß die Erfüllung der Verheißungen in der Abstellung des Opfers, im Zerreißen des Tempelvorhangs liege; ihre Weisheit besteht in rechthaberischem Streiten, in sterilen müßigen Untersuchungen über Subtilitäten der Regel. Sie leugnen, daß es für die Meister der Vergangenheit eine größere Ehrenbezeugung ist den von ihnen in ihren Werken niedergelegten Keim der Kunstentwickelung aufzusuchen, als knechtisch und gedankenlos die leeren Formen nachzubilden, deren Luft- und Lichtinhalt jene zu ihrer Zeit vollständig ausgesogen haben.

Im Gegentheil zu ihnen behaupten die berufenen Musiker jenen Patriarchen größere Ehre damit zu erweisen, daß sie die von ihnen behandelten Formen für erschöpft und Nachahmungen derselben nur als Kopien von geringem Werth ansehen. Sie kennen die Hoffnung nicht, welche wähnt auf den von Riesen gemähten Feldern noch

Ernten einsammeln zu können, und leben dem Glauben das von ihnen begonnene Werk nur dadurch fortzusetzen, daß sie, wie jene zu ihrer Zeit, neue Formen für neue Gedanken, neue Schläuche für neuen Wein schaffen.

Den Erfolgen Berlioz' stemmte sich von Anfang an wie ein unübersteiglicher Damm jene akademische Aversion gegen jedes Kunsterzeugnis entgegen, das nicht nach einem traditionellen Ideal, nicht nach dem Schlendrian der Gewohnheit geformt, durch eine Beschwörungsformel in das Dasein gerufen wird, welche dem alten Ritus fremd ist. Jeder Musiker, welcher mit der heutigen Kunst Schritt halten will, wird eben doch mit oder ohne hohe obrigkeitliche Bewilligung aller titulirten und nicht titulirten Herren Professoren, selbst den erlauchten Direktor des pariser Konservatoriums inbegriffen, welcher die von Berlioz veranstalteten Koncerte ziemlich regelmäßig besuchte, um, wie er sagte, „zu lernen, wie man es nicht machen soll", die Partituren dieses Meisters studiren müssen, gerade um zu sehen, wie man es heute macht und „wie man es machen soll."

Lassen es doch selbst die heutigen sogenannten Klassiker oder Konservativen nicht daran fehlen, verstohlen abgelauschte Ideen und Effekte dieser Partituren zu benutzen und sogar im äußersten Fall zuzugestehen, daß Berlioz allerdings „Talent zur Instrumentation" und „Geschick zu harmonischer Kombination" entfalte. Das aber wollen sie nicht einsehen, daß er nur darum Talent zur Instrumentation und harmonischen Kombination entfalten kann, weil er einer von den Künstlern ist, von denen wir so eben sprachen, welche in Folge des umfassenden Ausdruckes ihres Gefühls und der freieren Entfaltung ihrer Individualität die Form ausdehnen, bereichern, geschmeidig machen. Die neidvolle Heuchelei seiner Gegner besteht gerade darin, daß sie ihm das Lehrgeld nicht zahlen wollen, das sie ihm doch vor ihrem Gewissen schulden, und daß, während sie in ihren vier Wänden ihm alle Federn ausrupfen, die sie zu ihrem eigenen Putz gebrauchen können, sie auf offenem Markte alles das laut in den Koth ziehen, was sie ihm nun und nimmermehr nachzumachen im Stande sind. Wir kennen manche, die gegen Berlioz wüthen, trotzdem es ihre besten Werke verstümmeln würde, wenn man alles

das herausnehmen wollte, was sie ihm zu verdanken haben. Wir wiederholen es: nicht seine ungewöhnliche Behandlung der Form ist der unverzeihlichste Fehler, den sie Berlioz vorwerfen — ihr gegenüber werden sie vielleicht sogar zugeben, daß er durch neue Wendungen der Kunst einen Dienst erwiesen hat —, sondern, was sie ihm nie verzeihen werden ist, daß ihm die Form nur eine dem Inhalt nachstehende Wichtigkeit hat, daß er nicht, wie sie, die Form um der Form willen pflegt, daß er zugleich Denker und Dichter ist.

Die erwähnte zu immer größerer Innigkeit sich entwickelnde und verhältnismäßig mit außerordentlicher Schnelligkeit gedeihende Verbindung von Musik und Literatur, gewinnt merkwürdigerweise trotz der nicht hinter ihr zurückbleibenden lebhaften Opposition der professionellen Musiker und Literaten immer festeren Boden. Beide sind mit gleicher Heftigkeit, mit gleichem Widerwillen gegen sie. Die letzteren, die Literaten, sehen mit scheelen Augen ihr Eigenthum in eine Sphäre übergehen, in welcher es abgesehen von dem Werthe, den sie in dasselbe legten, eine neue Geltung erhält; die ersteren empören sich gegen eine Verletzung ihres Gebiets durch Übertragungen von Elementen, mit denen sie nicht umzugehen verstehen. Die Tondichter haben demnach mit zweierlei Feindseligkeiten zu kämpfen, sie gerathen zwischen zwei Feuer. Doch wird ihre Schwäche durch die Macht der Dinge gestärkt. Denn mag es anerkannt sein oder nicht, so steht es doch fest, daß beide Künste mehr, als es jemals der Fall war, sich zu einander hingezogen fühlen und nach innigster Vereinigung streben.

Die Kunst reproducirt durch die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen die unendliche Mannigfaltigkeit der Organisationen und Eindrücke. Es giebt Charaktere und Gefühle, die nur in der dramatischen Kunst zu ihrer vollen Entwickelung gelangen können; es giebt andere, die den Rahmen und die Schranken der Bühne durchaus nicht ertragen. Dieses fühlte Berlioz. Von der Kirche, wo die musikalische Kunst manches Jahrhundert hindurch ausschließlich ihren Sitz hatte und von wo ihre Meisterwerke nur spärlich in die Außenwelt drangen, siedelte sie auf das Theater über, um hier ganz im Gegensatz zu früher eine Art Generalquartier, eine offene

Tafel aufzuschlagen, an welcher jeder seine Inspirationen in jedem beliebigen Genre vernehmen ließ. Es gab eine Zeit, in welcher es schwerlich einem Musiker in den Sinn gekommen wäre, sich nicht für geeignet zu halten dramatische Werke zu komponiren. Es schien, als ob mit der Aufnahme in die musikalische Zunft oder Brüderschaft auch die Befähigung, Ermächtigung und Verpflichtung erlangt und übernommen sei, eine gewisse Anzahl großer oder kleiner, romantischer oder komischer Opern zu liefern. Wetteifernd eilten alle auf diese allen freundlich eröffnete Arena. Doch wenn das Terrain der Bretter sich als schlüpfrig erwies, dann krochen die einen, während andere auf dem Seile tanzten, andere sich anstatt mit einer Balancirstange mit einer Keule versahen und, sobald sie sich im Gleichgewicht zu erhalten suchten, ihre Nachbarn auf die Köpfe schlugen und wieder andere goldene Schlittschuhe an ihre Füße schnallten und mit ihrer Hilfe den Troß armer Teufel, der hinkend hinterdreinkeuchte, weit hinter sich zurückließen.

Nur einige hatten gleich dem antiken Götterboten Flügel am Haupte und Flügel an den Fersen — eine Gabe, welche der Genius in ihre Wiege gelegt hatte und welche ihnen gestattete, wenn sie auch nicht immer besonders schnell vorwärts kamen, doch sicher dem Gipfel zuzufliegen. Und obgleich diese letzteren, hier wie anderswo, sehr in der Minorität blieben, zwangen sie dennoch ihre Nachfolger ihre Leistungen derartig zu steigern, daß ein Zeitpunkt eingetreten zu sein scheint, welcher viele zu der Frage veranlassen sollte: ob die Art von Pflichtgefühl, welches sie treibt sich diesem Gewühl anzuschließen, nicht ein Vorurtheil sei? Ja, diejenigen, die vom Ruhme mehr als einen von der Gegenwart zu diskontirenden Wechsel, mehr als eine vergoldete Papierkrone verlangen und nicht nach künstlich fabricirten Blumen Sturm laufen, — sie sollten sich fragen, ob sie wirklich dazu geschaffen sind, ihre Kraft auf diesem Felde, zum Lauf und Wettlauf in diesen engen Schranken zu verbrauchen? ob nicht möglicherweise ihre Anlagen sie zu ideelleren Regionen hindrängen? ob ihre Anlagen nicht in einem von weniger hemmenden Gesetzen beherrschten Gebiet einen höheren Aufflug nehmen würden? ob ihre dann freier gewordene Phantasie nicht vielleicht eine jener Atlantiden, jener seligen Inseln oder un-

bekannten Gestirne entdecken würde, nach welchen alle Meeres- und Himmelskundigen forschen? Wir unsererseits sind überzeugt, daß nicht jedes Genie seinen Flug auf die engen Grenzen der Bühne zu beschränken vermag und in Folge dessen gezwungen ist sich ein neues Dasein zu bilden.

Vielen erscheint es als ein absurdes, um nicht zu sagen profanirendes Beginnen, ein fremdes Element in die Instrumentalmusik einführen und hier heimisch machen zu wollen — ein Element, das die freie Bewegung des Gefühls durch bestimmte, der Vorstellung im Voraus gegebene Objekte beschränkt, den Komponisten zu einer poetisch zu formulirenden Konception, die er literarisch zu vertreten hat, zwingt und die Aufmerksamkeit des Hörers nicht allein auf das musikalische Gewebe, sondern auch auf die durch seine Konturen und Reihenfolge ausgesprochenen Ideen lenkt. Wie sollten sie nicht vor Berlioz, dem Vertreter dieser Richtung, ihr Haupt verhüllen und ihr Barthaar ausraufen, vor ihm, der dieses Beginnen so weit treibt, daß er in die bis jetzt absolut unpersönliche Symphonie die Stimme des Menschen durch Symbolisirung als gegenwärtig ertönen läßt? — vor ihm, der es wagt in die Symphonie ein anderes Interesse zu legen als das bisherige und sie durch ein Element neuer Art zu beleben? — vor ihm, der nicht damit zufrieden ist die Klagen allgemeiner Trauer in sie zu ergießen, die Hoffnungen aller aus ihr ertönen zu lassen, aus ihrem Brennpunkt alle Affekte und Erschütterungen, Leiden und Gluthen auszuströmen, die im Herzen der Menschen, ja der Menschheit pulsiren, sondern alle ihre Mittel und Kräfte sich zu eigen macht, um sie zum Ausdruck der Leiden und Empfindungen einer bestimmten Individualität, die aber ganz Ausnahme ist, zu entfalten?

Hinter die Einwendungen gegen das Programm seitens der Musikfreunde versteckt sich häufig die Furcht in der subjektiven Freude am Hören gehemmt zu werden. Weil die Freude derer, welche bei orchestralen Werken einen poetischen Inhalt neben dem musikalischen verfolgten, immer eine so durchaus freie, ungehinderte, subjektive war, so will es ihnen scheinen, als würde diese Freude verkürzt, als wäre es eine Vergewaltigung ihrer Phantasie, wenn

diese dem, was sie hört vollständig skizzirte Bilder unterlegen, Gestalten gerade so schauen und annehmen soll, wie der Autor es gewollt.

Die Wirkung, welche bisher die rein-instrumentale Musik auf poetische Gemüther ausgeübt hat, läßt sich vielleicht mit der ihnen von antiken Bildwerken gewordenen vergleichen. Auch diese stellen in ihren Augen, gleich jenen, mehr gewisse Erregungen der Seele hervorrufende Leidenschaften und Formen als bestimmte Individuen dar, deren Namen sie allerdings tragen, die aber doch meistens allegorisirte Ideen sind. So ist für sie Niobe nicht dieses oder jenes von einem oder dem anderen Mißgeschick betroffene Weib, sondern der erhabenste Ausdruck höchsten Leidens. Sie sehen in Polyhymnia nicht eine bestimmte Persönlichkeit, welche in bestimmter Rede oder Handlung begriffen ist: sie ist ihnen vielmehr eine sichtbare Darstellung von Schönheit, Harmonie, Reiz und Zauber, jener hinreißenden und doch sanften, ruhigen Überzeugungskraft, deren Beredtsamkeit sich in einem einzigen Blicke zu koncentriren vermag. Minerva ist ihnen nicht nur die blauäugige göttliche Rathgeberin des schlauen Ulysses: sie erscheint ihnen als edles Symbol jener Begabung unseres Geistes, die zugleich urtheilt und erräth, die, mit allen Attributen der Kraft ausgestattet, mit allen Waffen des Krieges gerüstet, dennoch Freundin der Ruhe ist, die, obwohl die Lanze und den Harnisch tragend, doch den Frieden verheißenden Ölbaum als ihre schönste Gabe sprießen und gedeihen läßt, die im Besitz der furchtbaren Ägide nichts von der Güte und Anmuth ihres Lächelns, nichts von dem langsam sich senkenden Rhythmus ihrer Bewegungen verliert.

Eines der großartigsten Meisterwerke moderner Kunst die „Viktorien" von Rauch in der Walhalla, dürften vielleicht das treffendste Beispiel für den symbolischen Charakter der Bildhauerei geben. Das Alterthum faßte die Viktorien als Göttinnen auf, die dem Menschen das Siegeszeichen herniederbringen und durch ihre Lorbeerkrone das Haupt des Siegers weihen. Selbst die ergreifendste von allen schließt sich von dieser Auffassung nicht aus; wir meinen jene, welche mit tiefer Trauer in den Zügen, mit sprechender Gebärde des Mitleids, als wäre sie mit allen Schmerzen, mit allen

höchsten Gefahren vertraut, mit welchen der errungene Triumph erkauft war, ihre Krone dem Sieger darreicht. — Nicht so die Viktorien Rauch's. Obgleich jede von ihnen dem eigenthümlichen Eindruck entsprechen konnte, welchen der Erfolg je nach den Bedingungen, unter denen er erkämpft wurde, in verschiedenen Naturen hervorbringt, so drücken sie doch ebenso auch die Stimmungen aus, welche einander im Herzen des Überwinders folgen. Und so betrachtet, stellt jede derselben einen anderen Moment jener höchsten Erregungen dar, welche der Sieg in einer heroischen Seele hervorruft.

Rauch's „Siegesgöttinnen" — sechs Statuen — sind von so blendender Schönheit, daß schon ein erster Anblick genügt, um jenes leise Beben in uns zu erwecken, das der Erschütterung der tiefsten Saiten unseres Innern vorangeht. Betrachtet man dieselben der Reihe nach, so erschließt sich bald der Sinn der Modulationen, mit welchen der Dichter-Bildhauer das Thema variirt.

Die erste Viktoria[1]) scheint den Schauplatz des Triumphs zu betreten. Ihre ganze Gestalt verräth die Schauer, unter welchen bei der ersten Siegeskunde die Seele des Helden erbebt, ohne noch einem anderen Gefühle Raum zu geben, als einem unbestimmten Entzücken, ohne noch einen anderen klaren Gedanken in seinem Geiste aufkommen zu lassen, als die Gewißheit des Erfolgs. „Ich — ich siegte!" ruft er überströmend und erschauernd in dem Gefühl der eigenen Kraft aus und ergreift die Palmenkrone und setzt sie auf sein Haupt.

Die zweite Figur, in sitzender Position, erscheint ruhig und gesammelt. Selbst bekränzt, hält sie einen Kranz in jeder Hand und scheint zu erwägen, auf wessen Haupt sie ihn drücken solle. In ihr finden wir den Moment in dem Seelenleben des Triumphators wiedergegeben, in welchem er darüber sinnt, wie durch weise Gerechtigkeit gegenüber den Theilnehmern an seinen Kämpfen, durch Vergütung ihrer Verluste und Belohnung ihrer Mühen seine Eroberung zu befestigen.

1) Wenn wir die Reihe derselben rechts am Eingang der Walhalla zu betrachten beginnen.

Die dritte senkt, wie bedrückt von der Last ihrer Krone, düster nachdenkend das Haupt. Lässig hält sie den das Scepter der Herrschaft symbolisirenden Zweig und erfaßt ihr faltiges Gewand, als wolle sie es schützen vor einer Blutlache. Es ist der Augenblick, in welchem das in Betrachtung aller Opfer des Sieges versenkte Herz von Trauer erschüttert und doch seine Erschütterung verbergend sich fragt: ob der Glanz des Ruhmes auch wirklich alles Leid überstrahle. Hier sind Reinheit und Schwermuth, Anmuth und Hoheit so innig vereint, daß wir wie gebannt vor dieser idealen Verkörperung eines der dunkelsten Probleme menschlichen Geschickes: der Enttäuschung, welche selbst den Triumph begleitet, stehen bleiben.

Auch die vierte Figur bewahrt noch im Ausdruck ihres Mundes einen Charakter bitteren Leidens, doch ist die Angst und Beklommenheit bereits in dem ruhigen Frieden der Stirne überwunden; sie zeigt an, daß die Sicherheit eines reinen Bewußtseins und der Glaube an eine gerechte Sache der Seele die Ruhe zurückgewonnen habe. Mit edler Bescheidenheit hält sie ihre Kränze, ihr Blick ist träumerisch, wie der des Denkers, für den jeder Sieg nur ein Ausgangspunkt zu neuen Erfolg verheißenden Thaten ist.

Die fünfte ist so wunderbar schön und ausdrucksvoll, daß sie das Auge entzückt, die Sinne berauscht und uns berührt und erhebt wie eine Erscheinung aus höherer Welt — so feurig-lebendig durchströmt der Pulsschlag des Lebens ihre zauberhaft harmonievollen Glieder. Sie strahlt nicht allein von eigener freudiger Bewegung: aus ihr spricht zugleich der allgemeine Jubel über den großen Sieg einer großen Sache. Die ganze in solchen Stunden alle Herzen elektrisirende Luft scheint sie auszuathmen und Ehre und Glanz des Erfolges freigebig allen mittheilen zu wollen; denn obwohl sie auf einem steilen und schmalen Felsstück sitzt, der ihr kaum Raum gewährt, so hält sie ihren Eichenkranz, als wolle sie ihn einer ganzen zu ihren Füßen versammelten und solches Preises würdigen Menge zuwerfen.

Die sechste Siegesgöttin endlich personificirt jene süße Trunkenheit, die aus einem Konflikt verschiedener außerordentlicher Aufregungen des Gemüths entsteht, doch keine überwiegen läßt, so daß die

Seele in einer Exaltation sich befindet, welche nur den Wonnetaumel der Freude, in welchen sich selbst die Erinnerung an den eigentlichen Grund dieser Wonne aufgelöst hat, festhält. Ohne Nachgedanken überläßt sich in ihr das befriedigte, volle Herz der Freude, mit seligem Lächeln, anmuthsvoller Bewegung, mit entzücktem Blick und freundlich gewinnender Geberde gegen alle. —

Ganz so, wie im Marmor dem Auge allgemeine von der Kunst formulirte Begriffe entgegentreten, verlangt das Ohr nach Ähnlichem von Seiten der Instrumentalmusik. Den Gebildeten ist die eine Symphonie ein höchster Ausdruck der verschiedenen Phasen eines leidenschaftlich freudigen Gefühls, die andere ist ihnen ein Ausdruck einer elegischen Trauer, jene erzählt ihnen von einer heroischen Begeisterung, und aus dieser hören sie die Klagen über ein Unersetzliches. Wenn sie demnach im Kunstwerk den abstrakten Ausdruck allgemein menschlicher Gefühle zu suchen und zu finden gewohnt sind, so muß sie eine natürliche Abneigung gegen alles erfüllen, was darauf hinausgeht, diesem Allgemeinen einen konkreten Charakter zu geben, es zu einem Besonderen zu machen und auf eine bestimmte Individualität zurückzuführen. Gewiß haben sie den unbestreitbaren Anspruch, ja die unveräußerliche Pflicht jene Art des Schaffens aufrecht erhalten wissen zu wollen: — soll aber darum anderen Kunstgattungen das Recht des Daseins beengt oder gar entzogen werden? Sollen diejenigen, die von ihrem Genius und dem Geiste der Zeit zur Erfindung und zum Gusse neuer Formen sich getrieben fühlen, unter das Joch bereits fertiger Formen gebeugt werden? Und wäre dabei nicht zu befürchten, daß sie Leistungen, die ihnen vortrefflich gelingen würden, aufgeben, um ihre Bestimmung in Bestrebungen zu verfehlen, welche nicht in der Natur ihrer Inspiration liegen?

IV.

Vielleicht ist es nicht ohne Interesse an einem der bedeutenderen und der Richtung des Programms angehörenden Werke zu unter-

suchen, inwiefern die Instrumentalmusik dem Rahmen desselben genugthun kann — was sich am ehesten erreichen lassen dürfte, wenn man hiebei die specielle und technische Analyse überginge, dagegen aber die symphonischen Gebilde, die durch irgend eine Textbeilage — also durch ein Programm — Veranlassung hiezu bieten, einer poetischen Schätzung unterziehen würde. Auf diese Weise ließe sich vielleicht dahin gelangen, eine klare Einsicht über das zu gewinnen, was auf diesem Wege möglich und nicht möglich ist, um sodann ein Ziel ins Auge fassen zu können, das zu erreichen — ohne deshalb den alten specifischen Begriff der Symphonie aufzugeben — bereits manches neues Moment, wie beispielsweise die Charakterisirung von Personen (im „Harold" oder Leidenschaften (in der »Sinfonie fantastique«) durch eine wiederkehrende Melodie in die Symphonie eingeführt worden ist[1].

Um in der Instrumentalmusik einen der „philosophischen Epopöe" analogen Gedanken durchzuführen, mußte Berlioz eine neue den modernen Bedürfnissen des Künstlers entsprechende und seiner Kunst Genüge leistende Methode erfinden. Er täuschte sich nicht, wenn er orchestrale Schilderungen, die vor ihm für unmöglich gehalten wurden, dadurch möglich zu machen suchte, daß er ein Individuum durch eine Melodie symbolisirte und diese in den verschiedenen Sätzen der Symphonie in verschiedenem Kolorit auftreten ließ, so daß sie zugleich auch die Stimmung, welche in jenem gerade vorwiegend ist, zum Ausdruck bringt. Durch diese von ihm zuerst angewandte Symbolisirung erreichte Berlioz die Möglichkeit nicht nur die Anwesenheit oder Abwesenheit seines Helden in den verschiedenen Scenen anzugeben, sondern auch mit Hilfe der Modulation, der rhythmischen Wendungen und des harmonischen Ausdrucks alle Erregungen und Biegungen des Gefühls verständlich zu machen.

[1] In den beiden Symphonien — in der »Sinfonie fantastique« oder »Episode de la vie d'un artiste« und dem »Harold« — tritt Berlioz als Erfinder des Leitmotivs auf, welches von ihm Meyerbeer, dann R. Wagner übernahm und von letzterem zum musikalisch dramatischen System ausgestaltet wurde. Das erste Leitmotiv zeigt sich in der S. fantastique« in der von Berlioz »Idée fixe« genannten melodischen Phrase. D. H.

Diese Neuerung ist so weittragend, daß, wer sie ohne Vorurtheil und ohne Vorsatz der Opposition à tout prix prüft, in ihr eine für die verschiedenartigste Anwendung fruchtbringende Bereicherung unserer Kunstmittel erblicken muß, welche je nach dem Charakter des Tondichters und des gewählten Sujets zu den glücklichsten Ideenverbindungen führen kann.

Bei der sogenannten klassischen Musik ist die Wiederkehr und thematische Entwickelung der Themen durch formelle Regeln bestimmt, die man als unumstößlich betrachtet, trotzdem ihre Komponisten keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will. In der Programm-Musik dagegen ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht die Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppirung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Sujets untergeordnet. Demnach beanspruchen Handlung und Sujet dieser Symphoniegattung ein über der technischen Behandlung des musikalischen Stoffes stehendes Interesse, und die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponirten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bildercyklus vom Auge aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben. Der Künstler, welcher dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug giebt, genießt den Vortheil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.

In der „Haroldsymphonie" ist zunächst eine Neuerung und eine Erfindung wahrzunehmen: das poetische Programm und die charakteristische Melodie.

Berlioz giebt in wenigen kurzen Andeutungen eine Übersicht der Ideenfolge seines musikalischen Gedichtes, jedoch ohne ein vollständiges Gedicht in Worten beizufügen oder auch sich mit einem bloßen Titel, der uns den gewundenen Laubgängen unserer Phan-

tasie überlassen würde, zu begnügen. Diese Methode hat man, ohne weder ihre Vortheile noch ihre Nachtheile zu prüfen, wie eine nicht zulässige Klageschrift zurückgewiesen. Doch zweifeln wir nicht, daß eine verständnisvollere Kritik es übernehmen wird, Berlioz die Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen zu vergüten. Indem wir nun die „Haroldsymphonie" Schritt für Schritt durchwandern, und hiebei in erster Linie die Ideenassonanzen nachzuweisen beabsichtigen, welche das Programm in Verbindung mit der charakteristischen Melodie durch eine Folge von instrumental-musikalischen Bildern hervorzubringen vermag, werden wir bei der technischen Ausführung nur dann verweilen, wenn ihre Originalität und Anlage, selbst da wo es sich nicht um specielleres Eingehen handelt, zu hervorragend erscheinen, um nicht mindestens vorübergehend angedeutet und berührt werden zu müssen.

Unter den symphonischen Werken, welche wir Berlioz verdanken, scheint „Harold" dasjenige zu sein, dessen Zuschnitt noch am ersten den gewohnten Koncertaufführungen und ihrem Publikum entsprechend sein dürfte. Trotz allem, durch was sich dieses Werk von seinen Genossen gleicher Gattung unterscheidet, stört es nicht so entschieden wie andere Werke des Autors die Gewohnheiten sowohl der Ausführenden als des Publikums, in Folge dessen es auch in Paris, wie in Deutschland von Künstlern und Liebhabern am besten gekannt ist. Es fällt darum auch die Befürchtung weg, alle unsere Leser den Eindrücken fremd zu finden, deren Gesammtbild wir hier entwerfen möchten, und wir dürfen voraussetzen, daß die Erinnerung vieler unter ihnen der Unzulänglichkeit des beschreibenden Wortes da zu Hilfe kommen wird, wo dasselbe zu schwach und zu matt ist, um den unmittelbaren Reiz und Zauber der Kunstwerke — so gern es auch die Aufgabe ihrer Beurtheilung übernimmt — schildern zu können.

Sie werden zu diesem Hilfsmittel mehr als einmal ihre Zuflucht nehmen müssen, um eine Skizze zu ergänzen, welche nur mit der Absicht vor das Publikum tritt, die poetische Konception des Tongedichtes anschaulich zu machen, ohne polemische und Kontroversfragen über Einzelheiten und Anwendung technischer Mittel,

welche diesem Komponisten gegenüber einen bereits so heftigen Meinungsaustausch hervorgerufen haben, berühren zu wollen. Erörterungen, wie die stattgefundenen, halten wir für höchst unfruchtbar, denn zuletzt kommen doch alle bei dem Punkte an, über den niemand hinaus kommen kann und welchen wir in dem Zusammentreffen physischer Empfindung mit geistiger Einwirkung erblicken —, ein geheimnisvoller Moment, vor welchem Materialisten, wie Spiritualisten als vor einem unlösbaren Problem stehen bleiben. Setzt man mit den ersteren allen Eindruck auf Rechnung der Nerven, wodurch nichts erklärt und nichts gelöst wird, oder setzt man im Gegensatz zu ihnen mit den letzteren eine unvermittelte Thätigkeit der Seele voraus, oder endlich nimmt man die hervorgerufene Erschütterung als den Durchschnittspunkt der beiden Gegensätze an, über deren wesentliche Verschiedenheit kein Zweifel waltet, während sich durchaus nicht bestimmen läßt, wo dieselben aufgehoben, wo wiederhergestellt erscheinen: — so wird in keinem Falle jemand dahin gelangen, mit Bestimmtheit beweisen zu können, daß diese oder jene Sensation eine angenehme sein muß und daß sie in dieser oder jener Weise unser immaterielles Sein berührt. Nur der allmähliche oder schnelle Eingang, den eine Kunstform bei einer entschiedenen Mehrheit findet, oder das beharrliche Ablehnen derselben entscheidet einzig für oder wider die Versuche eines echten Künstlers, der mittelst sinnlicher Sensationen geistige Wirkungen hervorzubringen strebt.

Die Frage: warum die Symphonie, mit der wir uns augenblicklich beschäftigen, den Namen „Harold" führe? ob mit diesem Titel irgend eine besondere Bedeutung oder Erinnerung verbunden sei? ist uns schon öfter entgegengetreten. Beim Hören des Werkes überzeugt man sich jedoch bald, auch wenn man das Programm nicht kennen sollte, daß die getroffene Wahl eines Helden keine zufällige ist und daß der Autor hier gewiß nicht den großen skandinavischen Krieger noch den königlichen Besiegten von Hastings im Sinne hatte. Das Gedicht, in welchem Byron unter diesem Pseudonym auftritt, hatte schon Lamartine auf den Gedanken gebracht, ihm eine Schlußhymne anzufügen. Der edle, tiefsinnige

Wanderer, welcher seinen Weg mit Blättern einer schwermuthsvollen Trauer bestreute, hatte jedoch nicht alle Gemüthsbewegungen berührt, die jene Fahrt erwecken konnte. Anderen Poeten blieb noch eine Nachlese übrig, die sein Gang nur leise gestreift hatte, und die Erschütterungen jenes großen Herzens zitterten in den ihrigen nach. Beim Anhören der Monodie, welche in der Symphonie gleichen Namens die Persönlichkeit Harold's bezeichnet sie ist der Bratsche anvertraut, deren Sonorität die Trauer und erloschene Färbung der Enttäuschung besser als die Geige, welche für diese abnormen Empfindungen zu viel Kolorit hat, wiederzugeben im Stande ist) tritt dem Hörer sogleich die unsägliche innere Gedrücktheit des Pilgers jenseits der Meere entgegen, deren Ausdruck zu gut getroffen ist, um ihn nicht sogleich auf die Vermuthung zu bringen, daß Berlioz von derselben Idee beherrscht war wie Lamartine, nur daß er den Verbannten in anderen Umgebungen und unter anderen Eindrücken vorführen wollte — den Verbannten, der nicht vor sich selbst entfliehen kann und den

«The blight of life, the demon thought —

von Zone zu Zone treibt.[1]

Mächtig angezogen von dem Zauber jener hohen Gestalt, welche Italien durchwanderend sich vor jeder Reliquie gebeugt und jeden Genius gegrüßt hatte, deren Herz widerklang gegenüber dem Weheruf jeder überzeugungsmüthigen Seele und bebend jeder Frage des Leidens Antwort gab, Enthusiasmus dem Märtyrer, Mannesthränen entschwundenem Ruhme widmete, — welche die Niobe der Nationen zu elegischen Gesängen begeisterte, wie sie nur eine unbefriedigte, verzagende, giftkranke Seele zu singen vermag, zu Bildern, wie Schatten der Vergangenheit sie im Dichter erwecken, zu Gedanken, wie sie des Denkers Haupt umdrängen, wenn er die Geschicke der Völker erwägt, zu Klängen innigster Demuth, wie sie dem Christen sich entringen, der den Allbewegenden anbetet — mächtig angezogen, sagen wir, von dem Zauber dieses lebendigen Phantoms war Berlioz ohne Zweifel von dem Gedanken erregt, wie dieses

1. «Childe Harold.»

von zersetzender Bitterkeit getränkte und in so beredten Strophen nach Ausdruck ringende Herz voll geschlagen haben würde, wenn es vor seinen tiefen und schwermüthigen Betrachtungen in ein weniger geschichtliches, in ein beengteres, aber zugleich mehr unmittelbares lebendiges Medium geflüchtet wäre.

Ihn störte die stolze Miene des englischen Lords, der den Verfall menschlicher Größe beklagte, der vor den mit unsterblichen Namen gezierten Gräbern wie vor Ruhestätten seiner Ahnen trauerte und ihre melancholische Stille dem Ruf und den Stimmen der Lebenden vorzog. Berlioz, der selbst bei den heftigsten Anfällen misanthropischen Überdrusses niemals einer gänzlichen seelischen und geistigen Apathie unterlag, mochte sich wohl gegen diese stillschweigende Geringschätzung der üppigen Natur und der Italien immer belebenden und seinen schönen Leib mit dem frischen Blut ewiger, unverwelklicher, glühender Jugend durchströmenden Leidenschaften auflehnen. Er verwarf den dem Namen zugefügten Titel »Childe«, der bei aller seiner Einfachheit unter feudalem Schatten und bescheidener Bedeutung den Rang durchschimmern ließ, welchen Lord Byron, ein Sproß hoher Ahnen, sich anwies, wenn er in der Hierarchie der Poeten sich zuweilen mit dem bloßen Vasallenthum begnügte und Goethe als seinem Lehnsherrn Huldigung und Dienstpflicht leistete, wie in der Widmung seines „Sardanapal." Harold, wie ihn Berlioz sich dachte, läßt sein Wappenschild unter Spinngeweben verwittern, giebt selbst seinen Titel »Childe« der Vergessenheit anheim und gedenkt nur seines verzehrenden Leides, seines düstern Trübsinns. Berlioz sinnt den Kontrasten nach, welche das himmlisch heitere Italien in einem von Täuschung müden und von Schmerz übersättigten Herzen in unmittelbarer Berührung erzeugen mußte, wenn es einmal aus dem Kerker philosophischen Brütens, der großen Schatten der Vergangenheit vergessend, in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben einer Bevölkerung träte, welche die Freude des Daseins dem Ruhm der Grüfte vorzieht.

Die Symphonie ist »Harold en Italie« betitelt und die Absicht des Komponisten demnach nicht zu verkennen, die Eindrücke wieder-

geben zu wollen, welche die herrliche Natur dieses Landes, der ungestüme und sinnlich glühende und liebende Charakter seiner Bewohner auf eine an Schmerzen siechende Seele, wie die des Harold in der Monodie der Symphonie, machen mußte. Wir sehen hier den Wanderer im Schoß einer zauberischen Umgebung von brennendem Schmerz, von jener nie zu stillenden Unruhe, jener Enttäuschung des Geistes, jener unseligen Stimmung erfüllt, deren Typus in der Literatur Byron geblieben ist, obgleich „René" aus noch anderen als Anciennetätsbedenken ihm das ausschließliche Recht streitig gemacht hat.

So würde sich zum Beispiel so ziemlich unbestreitbar nachweisen lassen, daß der Held unseres Meisters in gerader Linie von dem träumerischen Kinde der wilden Bretagne, nicht aber von dem stattlichen ritterlichen Erben von Newstead abstammt. Der letztere hört keinen Augenblick auf — und wollte er es, er könnte es nicht — Schöngeist und Weltmann zu sein, und ohne Schwierigkeit läßt sich belegen, daß Lord Byron, selbst wenn er die phantastischsten Persönlichkeiten und wildesten Naturen schilderte, sich dieselben nie ohne jene Geistesbildung, ohne jene Überlegenheit der Erziehung und der vornehmen Lebensgewohnheiten denken konnte, wie sie denen eigen sind, die zum Gebieten und Herrschen geschaffen, ein durch Kaste und Geist gleichsam angeborenes Übergewicht in sich fühlen. Derartige Züge treten bei dem an den armorikanischen Küsten entsprossenen Dichter augenscheinlich in den Hintergrund. Chateaubriand sah sein Wappenschild zu gleichgültig verrosten und im Staub verwittern, als daß er sich viel mit seiner Devise hätte beschäftigen sollen, während er unter dem Druck seines unheilbaren Übels — »le vague des passions« — stöhnte und das Unbeschreibliche seines Leidens doch definirte und aussprach!

Um so näher liegt es, das besprochene Werk von Berlioz an diesen romantischen Typus anzuknüpfen, dessen Schmerzen mit den seinigen so verwandt waren, daß er ihm in dem Programm seiner »Sinfonie fantastique« das obige eine Krankheit unseres Jahrhunderts bezeichnende Wort entlehnt — doch ist nur die

erhabene Innigkeit der Schmerzen, deren Gesangesklage „Childe" aus „René" gesogen, ganz in den musikalischen Harold übergegangen. Von den übrigen Charakterzügen des britischen Harold konnte die Konception des Tondichters keinen in sich aufnehmen; dagegen giebt sie die unheilbare Trostlosigkeit, das Versiegen aller Quellen der Freude bis zur ironisirenden Verzweiflung, ja bis zum Versagen aller heiß begehrten und gesuchten Regungen der Seele um so kräftiger und unmittelbarer wieder.

Wenn jemals ein Dichter den Zustand eines Herzens geschildert hat, das übersättigt ist ohne genossen zu haben — jenes gründlichste aller Übel, welches man als Überdruß der Seele bezeichnen möchte —, so hat es Berlioz gethan. Sein Held ist so blasirt von halb sinnlich erschöpften, halb im Geiste durchlebten Genüssen, daß wir ihn vor einem der Götter würdigen Mahle den Qualen geistigen Hungers anheimfallen sehen. Ihm ist, als müßten all die purpurnen Früchte, die üppigen Blumen unter dem Hauch seines Mundes zu Asche werden: solch ein tiefer Widerwille, solch ein Nachgeschmack des Nichts, solch ein Moderduft, solche Furcht vor häßlicher Umwandlung hält ihn von jeder Berührung der lockendsten Speise zurück! Sein Leid überbietet alle Tantaluspein: denn er selbst spricht seine Qual und sein Verdammungsurtheil aus, er selbst, aus eigenem Antrieb und Impuls, muß den Zweig des Lebens zurückstoßen und alle Gaben desselben von sich weisend unstillbarem Hunger sich preisgeben, aus eigenem Willen schmachtet er in furchtlosen Zuckungen dem Tode entgegen, ohne die inneren Erschütterungen in Stoicismus versenken und hiemit zum Schweigen bringen zu können, ohne ein Gegengewicht in einem Trunk an jener Quelle zu finden, die jeden Durst stillt und jeder Seelengröße ihre Erquickung bietet — dann Erquickung bietet, wenn das Unglück den Muth in sich trägt die Ruhe durch Hingebung und Entsagen zu erringen und sich so Schritt für Schritt jenen einzigen Schatz erwirbt, dem es ein Glück ist durch Entsagen zu spenden und entbehrend anderen zu geben, was zu genießen ihm selbst versagt ist. — Byron fand den Tod in Griechenland und hat durch sein Ende die Überzeugungen eines edlen Dichterherzens bekräftigt, der

„Harold" von Berlioz zieht es vor in düsterer Höhle umringt von italiänischen Räubern den Todeskelch zu leeren und mit seinem letzten Hauch einen letzten Fluch über die von ihm verachtete Menschheit auszustoßen.

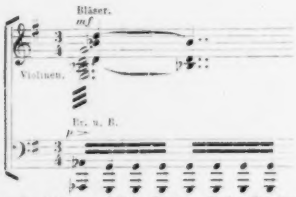
Der erste Theil der Symphonie, überschrieben: „Harold in den Bergen; Scenen der Schwermuth, des Glückes, der Lust", giebt uns sogleich durch seinen fugirten Anfang Gelegenheit darauf hinzuweisen, wie grundlos die Vorwürfe waren, welche man Berlioz lange Zeit durch die Behauptung machte: er sei kein Eingeweihter in die Geheimnisse des Kontrapunkts. Wie gewöhnlich bei solchen Aussprüchen, stützte man sich auch hier auf das Witzwort eines großen Meisters und stellte dasselbe als ein endgültiges Urtheil hin. „Berlioz", hatte Cherubini gesagt, „liebt die Fuge nicht — kein Wunder! sie macht sich auch wenig aus ihm." Wer sich überzeugen will, wie Berlioz den verbitterten Richterspruch Lügen gestraft hat, mag die meisterhafte Beherrschung des Fugenstils im letzten Theil der »Sinfonie fantastique«, im Trauermarsch in „Romeo und Julie" und in verschiedenen Theilen des „Requiem" verfolgen.

Berlioz bricht stellenweise mit der alten Praxis. Aber gerade in solchen Momenten zeigt er hinlänglich die Kraft und Geschicklichkeit der an ihre Stelle getretenen Kombinationen, sowie daß sein Überspringen der alten Vorschriften keine aus Mangel an Wissen und Können entsprungene Vernachlässigung derselben ist, sondern daß es mit vollem Bewußtsein geschieht, um Wirkungen zu erreichen, welche innerhalb der früheren Grenzen geradezu unmöglich waren. Heute allerdings wagt man es kaum mehr jenen Tadel noch auszusprechen. Zu viele Musiker haben bereits diese Partituren gelesen oder gehört, als daß er noch aufrecht erhalten werden könnte. Wir hielten nur die Erwähnung hier für passend, um die Bemerkung daran zu knüpfen, daß, wenn zwanzig Jahre hinreichend waren heftige Meinungen so bedeutend zu modificiren, zwanzig weitere Jahre wohl dazu beitragen dürften, einen noch viel entschiedeneren Einfluß auf dieselben auszuüben.

Wir geben zu, daß ein Anfang wie der der „Harold-Sympho-

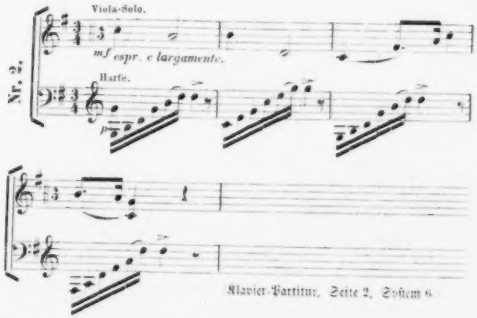
nie" nicht mit den Traditionen des Métier übereinstimmt. Wenn sich aber ein Bruch mit fünfzigjährigen Verträgen rechtfertigen läßt, so ist es dieser. Es dürfte schwer sein einen besseren Introitus zu den Empfindungen zu geben, welche die sogleich darauf eintretende Hauptmelodie zum Ausdruck bringen soll. Das erste Fugato-Thema wird von den Streichinstrumenten ausgeführt, wobei durch ein mit ihm alternirendes Gegenthema, welches den Blasinstrumenten übergeben ist, eine eigenthümlich düster klagende Klangfarbe entsteht. Die letzteren Akkorde zeichnen dann in einer Breite von drei Oktaven auf einem Geigentremolo (Partitur, Seite 2 Takt 9. — Richault, Paris gleich einem durch graue Wolken unsicher hindurchblickenden Strahl das Harold personificirende Thema, das jedoch hier nur sein Herannahen anzukündigen scheint; denn es steht in Moll, was im Verlauf der Symphonie, trotz aller Modifikationen, nicht wieder vorkommt:

Nr. 1.



(Klavier-Partitur von Fr. Liszt. — Leipzig, Leuckart, Paris, Brandus u. Co., Seite 1, System 5.)

Gleich einem die Landschaft einhüllenden Nebel steigt der fortgesetzte Rhythmus der fugirten Exposition chromatisch empor. Die ersten Anfangstakte werden pianissimo wiederholt und machen den Eindruck einer in Dunst verschwimmenden Fernsicht. Die Harfe tritt in einem letzten Moll-Akkord (Partitur, Seite 4 Takt 7) ein, worauf im folgenden Takte ein heftig betontes Harpeggiren mit Dur einsetzt. Jetzt erklingt die Viola:



Klavier-Partitur, Seite 2, System 6.

Harold tritt ein und seine tiefsinnige Monodie singend scheint er in seiner Sprache die Worte des Dichters wiederzugeben:

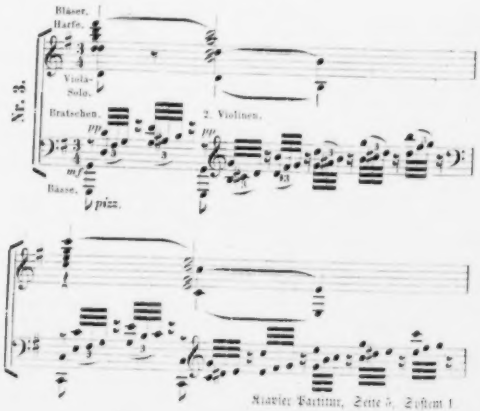
. . . . there are wanderers o'er Eternity
Whose bark drives on and on, and anchor'd ne'er shall be.
. . . . . .
. . . . . .
Is it not better, then, to be alone
And love earth only for its earthly sake?
. . . . . .
. . . . . .
I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture. I can see
Nothing to loathe in nature, save to be
A link reluctant in a fleshy chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky, the peak, the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle, and not in vain.

Childe Harold. Canto III.

Harold möchte aufgehen in der Natur, sich im großen All verlieren, auflösen; er möchte das ganze System abstrakter Ideen, welche aus dem Menschen eine Manifestation dieses vergötterten

Alls machen, in einem unmittelbaren Gefühl erfassen und es zusammendrängen in einer schrankenlosen Erhebung. So verschleiert und belegt die Viola tönt, welche Harold's Stimme, den Ausdruck seiner Innerlichkeit, symbolisirt, so schwebt sie doch über dem Orchester, wie der Hauch des fühlenden Menschen über der Natur. Umgeben von den Scenen einer zauberischen Landschaft scheint er, wie der Delphin im weiten Ocean, in den uferlosen Äther zu tauchen, um in rastlosem Aufschweben an den letzten Grenzen des Weltalls die wie Klippen auftauchenden Nebelsterne zu erreichen. Kosend ruht er im Schoße Cybelens, der Alma Mater; ehrfurchtsvoll küßt er ihre die Mauerkrone tragende Stirn, mit kindlichem Entzücken staunt er die üppigen Arabesken ihres mit Goldtopas gestirnten und mit einer Guirlande aus Schwertlilien umsäumten Gewandes an, dessen Akanthagraffen mit Asphodil befestigt und besetzt sind mit sammetweichen Ranunkeln, mit purpurnen Trauben und mit den gerötheten Lanzen der spitzblättrigen Tulipane. Seine Gedanken folgen brausend den in kimmerisches Dunkel sich stürzenden Wasserfällen oder wirbeln mit der Lava aus vulkanischen Tiefen empor; sie durcheilen mit dem pfeilschnellen Kasuar die Pampas, entschlummern wie die Nereide auf regungslosen Wellen des ruhenden Sees, durchschiffen mit wandernden Kranichzügen die Lüfte, begleiten den schlanken, rosigen Flamingo zwischen tausendblüthigen Aloën oder überlassen sich mit den trägen Albatros lässig und träumend dem sanft sie mit sich ziehenden Winde, verweilen mit dem ernsten Ibis in tiefes Sinnen versunken vor den Felsen, diesen Sphinxen der Natur, oder lassen sich mit dem Phönix auf dem blitzentzündeten Balsamstrauch nieder, um aus seiner duftenden Asche mit neuentfalteten Schwingen sich empor zu heben.

Plötzlich wird die Monodie schwächer, die Stimme verhallt, die erhobene Seele senkt ihre Flügel. Harold wendet sich ermüdet ab von diesen Traumbildern, was die letzten dumpfen Klänge der Viola verrathen. Das Orchester nimmt nun das Haroldmotiv auf (Partitur, Seite 7 Takt 1) —:



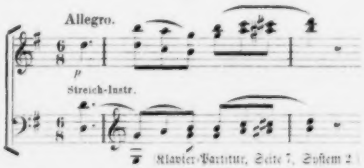
Klavier Partitur, Seite 5, System 1

So giebt uns die Natur den Hauch zurück, den unsere Seele in sie ausströmt: vervielfältigt in ihren tausend wundervoll ineinander klingenden Stimmen. Das Echo, welches aus der kanonischen Fortführung des Motivs entsteht, giebt uns gleichsam dieses vielförmige Zurückstrahlen verkörpert wieder. Eine in Zweiunddreißigstel-Triolen aufsteigende, den Geigen und Bratschen übergebene Figur, tritt, wie das erquickende Wehen jenes frischen, die Wolken verscheuchenden, aber einen gluthheißen Tag ankündigenden Morgenwindes hinzu, welcher im Allegro eintritt. Dieses steigert sich allmählich zu vollem Farbenglanz und nimmt den Charakter einer stürmischen, aufgeregten, überwallenden Freude an — einer Freude, zu welcher sich das Herz im bewußten Streben der Selbstvergessenheit emporschwingen kann, um in den Entzückungen einer reichen, hinreißend schönen Natur neu aufzuleben, sich in Licht und Äther wie in Lethewellen zu tauchen, um mit bebenden Lippen aus ihrem Riesenbecher eine anderswo vergebens gesuchte

Seligkeit zu schlürfen oder wenigstens auf dem Grund seines hefenlosen Nektars eine Stunde schmerzstillender Betäubung zu finden.

Dieses „Allegro" ist auf dem Hintergrund einer herrlichen Naturumgebung ein Komplex von zurückgedrängter Enmuthigung und aufjauchzendem Jubel der Seele, und die gebrochenen Rhythmen und Harmonien der polyphonen Figuren, die niemand so wie Berlioz zu kombiniren, zu vereinigen, aufzuthürmen und wieder zu zertheilen versteht, dienen hier, um dem Ganzen das Doppelsiegel der abwechselnd Phantasie und Herz erregenden Pracht und des Leidens aufzudrücken. Freudig belebt, bewegt und pulsirend, voller Kraft, entfaltet sich anfangs ein des Lebens frohes Dasein.

Nr. 4.



Klavier-Partitur, Seite 7, System 2

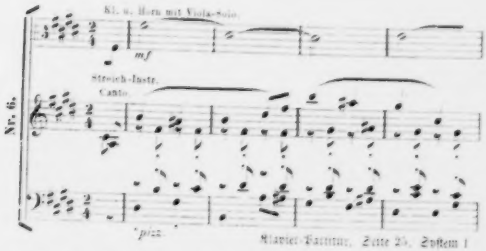
Gegen das Ende erscheint jedoch das Haroldmotiv in langsamem Tremolo. Das düstere Sehnen des Helden konnte nicht von der Pracht der Außenwelt und ihrer Eindrücke besiegt werden: vergebens, daß es aus seiner Versunkenheit und dumpfen Ruhe aufgestört wurde. Aufs neue wird es von den beiden Themen des Allegros, von denen das eine wie ein gesungenes Gefühl erklingt, während das andere sich wie eine riesige Linie durch ein mehr als hunderttaktiges Crescendo hindurchzieht, übertönt, durchkreuzt und gehemmt, bis das letztere zu blendendstem Glanze anschwellend noch einmal den lautesten Jubel der Natur gleichsam an einem ihrer Sonnentage vernehmen läßt, an welchen sie alle ihre Pracht verschwenderisch dem menschlichen Auge enthüllt.

Der zweite Theil der Symphonie ist „Marsch und Abendgebet der Pilger" betitelt. Der Rhythmus dieses eben so be-

kannten als bewunderten Marsches wird jeden achten Takt von einer Art musikalischer Mimologie unterbrochen:

Klavier-Partitur, Seite 24, System 3.

welche die periodische Wiederkehr der psalmodirenden Stimmen darstellt, die mit monotoner Andacht die Responsorien der Abendlitanei vor sich hinmurmeln. Harold, in stumme Betrachtung versenkt, läßt sie an sich vorüberziehen. Die Viola kündet uns seine Gegenwart (Partitur, Seite 19 Takt 2) durch die Monodie an, welche wie eine wehende Trauerflagge, wie ein zwischen Grau und Braun schillernder Regenbogen, wie ein oder, düsterer Gedanke sich von der hellen Abendscene abhebt:



Klavier-Partitur, Seite 25, System 1

Gleich einer hochgewachsenen Rebe rankt sie sich von Takt zu Takt, dabei lange Bogen in unerwarteten Kombinationen umschreibend, die von solcher Mannigfaltigkeit sind, daß sie jedem Komponisten zum Ruhme gereichen würden.

Der „Pilgermarsch" wird durch eine mit canto religioso bezeichnete Alternative unterbrochen Partitur. Seite 53 Takt 3. Ernste schöne Harmonien, die sich auf ungefähr hundert Takte ausdehnen, scheinen fromm und erhebend die Luft zu durchtönen, wie die letzten aromatischen Wellen des im Weihrauchfaß verglimmenden Benzoe sich über die Felder verbreiten. Harold ist bewegt. Die Viola begleitet diese durchsichtig hinströmenden Harmonien mit arpeggirten Akkorden, wie sie Paganini zuerst angewandt hat und die hier wunderbar erklingen:

Nr. 7.

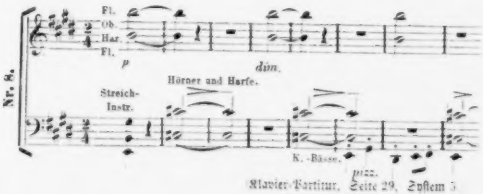
Klavier-Partitur, Seite 27, System 3.

Leise, als ob die betenden Waller um einen Berg herumzögen, um irgend einen ländlichen Altar zu erreichen, tönen hiebei die Bässe des Marschrhythmus ununterbrochen fort.

Der Komponist charakterisirt die Pilger nicht durch eine in den Vordergrund tretende Pietät. In ihrem Gang und dem Gemurmel ihrer Stimmen ist keine Spur religiösen Aufschwungs wahrzunehmen. Wie einfache Landbewohner, welche heilige Gebräuche ohne jegliches Pathos erfüllen, ziehen sie vorüber. Und doch löst sich von diesem scheinbar so alltäglichen Schauspiel eine dasselbe durchdringende Gefühlsbewegung ab. Selbst das so mechanisch hergesagte Gebet wirkt unwillkürlich erhebend auf uns und den stolzesten Geist überkommt eine unbestimmte Empfindung seiner Nichtigkeit, seiner Ohnmacht, seiner Bedürftigkeit gegenüber dem so vielen Leiden Heilung bringenden Glauben, der nach so mancher Arbeit Ruhe bringt, so manches Unglück versöhnt und dauerndes Elend mit dem Zauber überirdischer Hoffnung umgiebt. Einer den Sinnen und der Phantasie so wenig schmeichelnden Wirklichkeit den Funken tiefer

und wahrer Poesie zu entlocken, malerische Wirkung und poetisches Gefühl in einem Rahmen zu vereinigen heißt seinen Gegenstand künstlerisch erfassen. Berlioz hat es in diesem Bilde gethan. Aus demselben spricht die volle Prägnanz italiänischer Scenen; es erweckt in uns dieselbe Folge von Reiz und Rührung, dieselbe Art von Eindrücken und Gedanken, wie die Wirklichkeit. Aber die Empfindungen, welche diese bei so manchen nur vereinzelt hervorruft, sind hier eine durch die andere ergänzt und wir konnten zu keiner Zeit dieses Tonstück weder hören noch lesen, ohne uns in jenes, wir möchten sagen, geistduftende Land versetzt zu fühlen, dessen räthselhafter, magnetisch anziehender Boden seit Virgil so oft schon den Ruf von der Seele zur Lippe gebracht hat: **Italia! Italia!**

Nach der Reprise und nach der von uns bereits erwähnten kontemplativen Unterbrechung erklingt der Pilgermarsch immer schwächer, sich allmählich wie in weiter Ferne verlierend. Hervortretende, zwischen Flöten, Harfe und Hörnern wechselnde Noten schildern dem Ohr in einem schon zu Anfang des Marsches vernommenen sehr dissonirenden, aber merkwürdig harmonisirten Intervall — der großen Septime C-H —:



Klavier-Partitur, Seite 29, System 5.

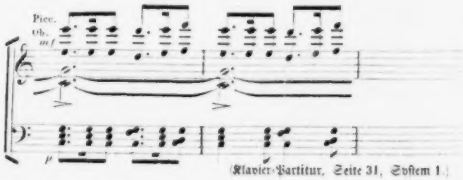
welches in immer leiserem Pianissimo ertönt, den verhallenden Gesang und die einbrechende Dämmerung. Es kommt die Nacht und ihre Stille, die ersten Sterne blinken, die Blumen schließen sich, der träumenden Pflanzenwelt entschwebt balsamischer Hauch, die Luft ruht, die Natur schlummert und, wenn das leise verzit-

ternde Tönen des Orchesters ganz verstummt, umfängt es uns wie eine laue, ruhige Nacht, über welche sich tiefer und tiefer Dunkel und Schweigen herniedersenkt.

Harold hat gelauscht, geschaut, geträumt, aber bleibt stumm, undurchdringlich, ohne Zucken sein Herz, trocken sein Auge, kalt sein Lächeln.

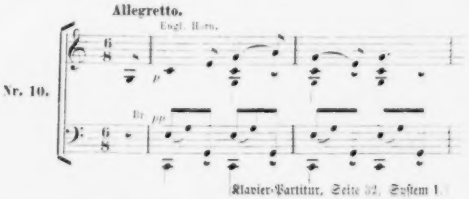
Im dritten Theil — „Serenade eines Montagnard in den Abruzzen für die Geliebte" — ist Harold Zeuge einer Liebesscene, wie er zuvor Zeuge einer religiösen war. Doch jetzt, wie damals, streift ihn nur äußerlich der frische Hauch der Außenwelt und seine dem Glauben verschlossene Seele vermag das Gefühl liebender Hingabe auch nicht nur nachzuempfinden. Er läßt sich die Stirn von dem Luftzug tiefer Leidenschaft umspielen, die hier in kosenden urkräftigen Klängen sich ausspricht — die Fibern seiner Seele bleiben stumpf; er nimmt diese Töne nicht als heilige, liebe Gäste in seinem Innern auf: skeptisch läßt er sie an sich vorüberziehen und fragt nur, an welcher Quelle er sich nun tränken soll, um seiner Erstarrung, seiner Verdumpfung zu entfliehen.

Dieser dritte Theil entzückt uns von den ersten Takten an durch ein herrliches, lebhaft rhythmisirtes Scherzetto Partitur, Seite 59, welches eine aus ländlichen Instrumenten zusammengestellte Serenade bringt, wie wir sie von den italiänischen Pifferaris hören, deren drollige Schelmerei, kurzweilige Lustigkeit und sprudelnder, mittheilsamer Humor in diesem Stück lebendig wird:



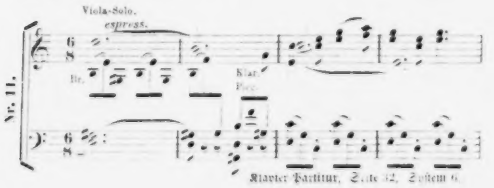
(Klavier-Partitur, Seite 31, System 1.)

Auf diese Art Ritornell folgt ein Gesang, der in einer schmachtenden, anmuthig flehenden Melodie die Romanze des verliebten Hirten vernehmen läßt:



(Klavier-Partitur, Seite 32, System 1.)

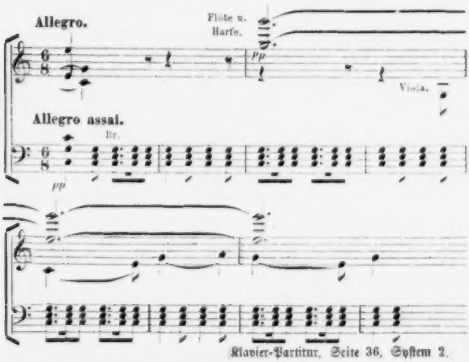
Zu dem Englischen Horn, welches dieses Allegretto wundervoll girrend singt, gesellt sich sanft Harold's Stimme oder vielmehr sein Blick als trauriger Zuschauer dieser ungezwungenen Zärtlichkeit. Die Noten seiner Monodie sind dieses Mal in der Vergrößerung gesetzt (Partitur, Seite 63 Takt 3:



(Klavier-Partitur, Seite 32, System 6.)

wodurch die Tonschritte derselben etwas Feierliches erhalten, ähnlich den weiten Bogenhallen der Aquädukte in der Campagna romana, die bei einem schönen Untergang der Sonne ihre schwarze Silhouette in das reine Gold des Horizontes zeichnen. Die Romanze des Montagnard verirrt sich launisch in kokette Windungen, gleich jenen verschlungenen Initialen, welche in der rauhen Rinde alter Buchen ein kurzes Liebesglück verewigen sollen.

Der Pifferari-Refrain wird nun ganz wiederholt (Partitur, Seite 50 Takt 12) und verlängert sich hierauf in einem abweichenden Rhythmus, während die von Flageolettönen der Harfe begleitete Flöte die Monodie Harold's singt und die Viola, gleichsam gereizt von so zauberischer Täuschung, einige Fragmente der Romanze aufnimmt (Partitur, Seite 72 Takt 4):



Klavier-Partitur, Seite 36, System 2.

Die sich kreuzenden Rhythmen und sich umwindenden Themen sind hier mit außerordentlicher Feinheit des Kalküls und Zartheit der Empfindung im Gleichgewicht erhalten, — Feinheiten, welche bei dem Lesen der Partitur noch deutlicher als bei dem Hören hervortreten; denn bei dem letzteren ist man zu sehr von dem schim-

mernden Kolorit und dem einwiegenden Klang des Morendo absorbirt, um denselben die genügende Aufmerksamkeit widmen zu können. In diesem Morendo scheint das Orchester wie ein Traum der Liebe, wie eine aus weiter Ferne widerhallende Zärtlichkeit, wie die flüchtige Rührung, welche dieses verwundete unselige Herz aus jenen verwehenden Klängen sog, sich in Duft und Luft aufzulösen.

„Orgie der Banditen, Nachklänge der vorhergehenden Scene" heißt der Titel des vierten und letzten Satzes der „Harold-Symphonie". Ist er glücklich gewählt? Ist überhaupt der Schluß des Tongedichtes ein passender? — — Wir begreifen vollkommen, daß es viele feinfühlende Naturen peinlich berühren muß, eine edle Gestalt in scheußliche Spelunken sich schleppen und an frenetischem Taumel, an schmählicher Erniedrigung theilnehmen zu sehen. Manches Herz, das Harold bis hierher gerührt hat und das ihm voll Theilnahme gefolgt ist, wird nur widerwillig am Eingang der dunklen Stätte verweilen und es nur mit Mühe über sich gewinnen können, den furchtbaren Luperkalien, die hier gefeiert werden, beizuwohnen.

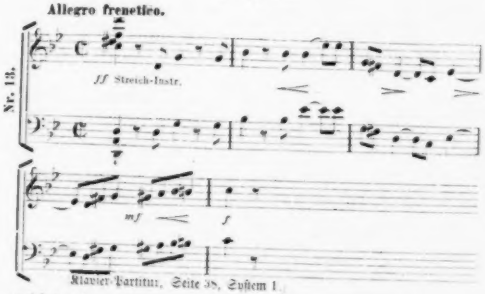
Doch glauben wir, daß sich trotzdem der Idee, welche diesen Schluß bestimmte, die Zustimmung nicht ganz versagen läßt. Wem die heilige Segensfülle des Gebetes, wem die sehnsüchtigen Schauer der Liebe nur noch ein flüchtiges Bedauern, einen kurzen Seufzer oder eine schnell sich verflüchtigende Klage entlocken, wer ihnen gegenüber nur noch ein kurzes Aufflackern des Gefühls, eine Anregung zu elegischen Strophen findet: muß er nicht, wenn seine Leidenschaft gluthgehärtet, wenn er geistig und körperlich von energischer Komplexion und seine Gemüthsart eine heftige ist — muß er sich nicht in Umgebungen stürzen, welche sein überreiztes Begehren, sein Haschen nach galvanischen Zuckungen des Gefühls befriedigen, stillen . . . und wäre es selbst durch langsames Verthieren oder durch schnellen Tod? Was ist überhaupt der Tod oder ein völliges Verthieren für denjenigen, der angesichts der beiden großen Dogmen der menschlichen Seele — dem Himmel dort oben an Gottes Brust, dem Himmel hienieden am Herzen eines geliebten Weibes — seine

eigenen Regungen mit trockenem Auge und mit dem Lächeln des Zweifels anschaut? So peinlich demnach das erregte Mitgefühl auch durch das letzte Geschick dieses neuen Harold getroffen sein mag, kann man sich dennoch nicht vollständig ablehnend gegen den vierten Theil der Symphonie verhalten und Berlioz nicht unbedingt den Vorwurf machen, er habe aus dem tödtlichen Princip dieser edlen Natur zu schroffe Konsequenzen gezogen.

Die Kunst kann unmöglich auf süßliche und spielende Stoffe beschränkt werden: nur muß man ihr für die Darstellung und Entfaltung grauenvoller Mysterien und Bilder, welche mit allem Recht von keuschen Blicken gemieden werden, eine genügende Motivirung abverlangen.

Die Kunst hört darum nicht auf Kunst zu sein, wenn sie solchen Momenten nicht nur das Betreten ihres Gebietes gestattet, sondern dieselben auch als berechtigt anerkennt: nur muß der solches unternehmende Künstler im Voraus darauf gefaßt sein, ein sehr kleines der Verkettung seiner Ideen mit Bewußtsein folgendes Auditorium zu finden. Selbst unter denen, welche den Wunsch und guten Willen haben, in die verschiedensten Phasen der von dem Dichter vorübergeführten Leidenschaften einzudringen, sind schwerlich alle zu jeder Zeit geneigt mit der konsequenten Entwickelung derselben bis zu ihrem letzten Ziele gleichen Schritt zu halten, besonders wenn man die Zerstreutheit und den so leicht verletzten Geschmack unseres heutigen eleganten Konzertpublikums bedenkt. Es kann darum gar nicht überraschen, daß die Orgie nicht so aufgenommen wird, wie es die Größe ihrer musikalischen Konception verdient. Sie macht uns zum Tafelgenossen eines ungeheuerlichen Gastmahls, das von Branntwein und Verbrechen triefst, welche so weit über das von unseren Sitten und Gewohnheiten zugelassene Darstellbare hinausgehen, daß sich die meisten Hörer gar keinen Begriff von den mit Geheul und Gewieher vor ihnen aufgeführten Scenen machen können.

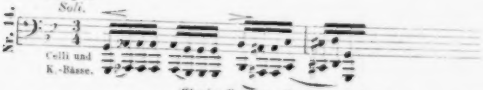
Der Satz beginnt mit dem Motiv der Orgie (Partitur, S. 75 Takt 1):



Klavier-Partitur, Seite 38, System 1.

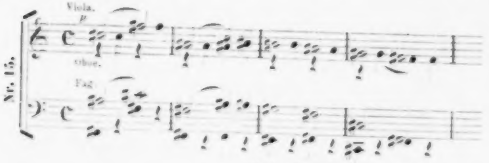
welches eine geraume Zeit hindurch von Erinnerungen aus den vorigen Sätzen unterbrochen wird, die, ehe er den Hallucinationen als empfindungslose Beute zum Opfer fällt, halb Gewissensbisse, halb Reuegedanken vor Harold's Geist aufsteigen.

Hierauf tritt die fugirte Exposition zuerst wieder ein (Partitur, Seite 76 Takt 5):



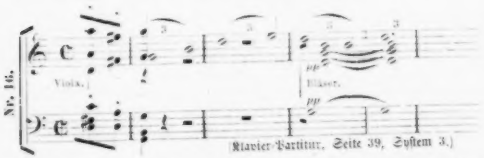
Klavier-Partitur, Seite 36, System 2.

wie die Erinnerung an einen schönen Tag, an eine edle That —; doch die Orgie verdrängt sie. Dann taucht ein zögerndes letztes Flehen, eine Reminiscenz des Pilgermarsches, auf (Partitur, S. 77 Takt 14) —:



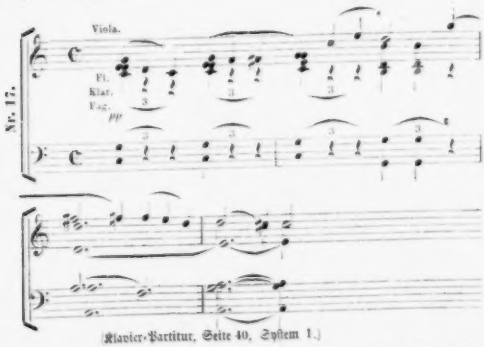
Klavier-Partitur, Seite 39, System 3.

die Orgie übertönt sie. Nun drängen sich verwirrte Klänge jener Liebesromanze des Abruzzenhirten (Partitur, S. 78 Takt 8), wie schutzsuchende Flüchtlinge, wie Beschwörungsformeln gegen die Glaubenslosigkeit der Liebe in die vermaledeite Höhle —:



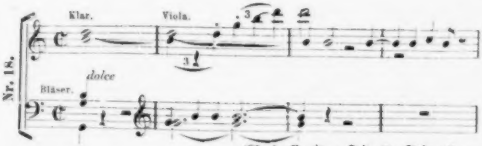
(Klavier-Partitur, Seite 39, System 3.)

die Orgie zieht sie in ihren Strudel. Eine letzte Mahnung des ersten Allegro (Partitur, S. 79 Takt 2), jener noch unbefleckten Freude, ertönt —:



(Klavier-Partitur, Seite 40, System 1.)

die Orgie erstickt sie. Sie grollt lauter als alle Gewissensbisse, Erinnerungen, Beschwörungsformeln und Mahnungen; die besseren Triebe unterliegen und ersterben. Endlich tritt Harold's Monodie auf (Partitur, S. 80 Takt 10), aber hohläugig, gespenstisch:



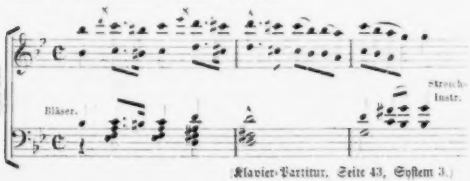
(Klavier-Partitur, Seite 40, System 3.)

Wir sehen die Gestalt sich langsam von dem granitnen Tische aus der Umgebung der wilden Gefährten, mit stierem Blick, schäumendem Munde, hager, gebrochen, schwankend, weintrunken, unkenntlich sich erheben. Die Melodie verliert ihre früheren festen Umrisse; sie wird undeutlich und unstät wie die zusammenhangslosen Ideen eines berauschten Gehirns. Ein Crescendo packt sie und reißt sie im Taumel wilder Rhythmen wider ihren eigenen Willen fort zum Allegro frenetico, wo nun das Bachanalmotiv zuerst sich vollständig vernehmen läßt (Partitur, S. 81 Takt 12).

Das Allegro frenetico ist nicht ohne kriegerischen Charakter; denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir nicht in einer gemeinen Spielhölle sind noch es mit Taschendieben zu thun haben. Wir sind nicht in einem Schlupfwinkel, sondern in einer tiefen, sicheren, von Pechfackeln erhellten Höhle, die mit dunklen Tapeten aus Rauchwolken behängt ist. Ihre lebendigen Felsenwände haben meilenweiten Umfang, ihr Giebel ist ein Berggipfel, der stolz an die Sterne reicht; die Abgründe sind Burggräben und ihre Zugbrücken Wasserfälle, in welche tausend Bäche sich stürzen. Tiefe Erdspalten verschlingen das rauhe Geschrei, welches diese Räume durchtobt. Wir sind hier bei bewaffneten out-laws, mitten unter einer dichten, zügellosen, gierigen und gesättigten Banditen-Soldateska. Bald wird die Verwirrung grenzenlos und, wenn während der Erzählung Berlioz' vor unseren Blicken einzelne Gruppen auftauchen, so kann die Feder keinen Begriff von dem geben, was hier, fern von aller Möglichkeit menschlichen Eingreifens, ohne Scheu und im Trotz gegen jede Beschränkung in namenlosen Extravaganzen sich ergeht.

Das Motiv der Orgie wiegt sich wild erregt auf dem wach-

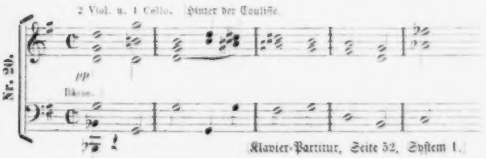
senden Tumult und dem unerhörten Getöse. Plötzlich tritt ein zweites Motiv (Partitur, Seite 85 Takt 9), nicht weniger wild als das andere, wie eine Banditendirne hinzu, die nun mit dem Hauptmann die pandämonische Runde beginnt:



(Klavier-Partitur, Seite 43, System 3.)

Beide umschlingen sich wie in wildem Cancan, bis sie unter heulend rasendem Hurrah und betäubendem Gekreisch, als ob ein Chaos in der Luft gesprengt würde, sich vereinigen.

Plötzlich . . . anfangs wie von weitem kommend ertönt unerwartet, ungeahnt, unvorbereitet der Pilgermarsch (Partitur, S. 107 Takt 14):



(Klavier-Partitur, Seite 52, System 1.)

Man glaubt ihn [illegible] ferne an der verruchten Grotte vorüberziehen zu hören, wie den Athem Gottes, das himmlische Erbarmen, das vor keiner Umgebung zurückschreckt, wie den Glauben, den keine Blasphemie verscheuchen kann. Die Viola verhaucht in erstickten Seufzern . . . Was auch die letzten Schläge dieses gebrochenen Herzens sagen möchten: Harold's Stimme kann nur noch verworrene, unverständliche Laute finden. —

Ein zerschmetterndes Unisono zeigt uns die fortbrausende Orgie,

welche den Leichnam in rasendem Lauf durch blutigen Schlamm zieht. Eine Stretta von unvergleichlicher Gewalt der Zeichnung und des Kolorits bildet den Schluß eines Gedichtes, das, so sehr es gegen gewisse Gewohnheiten des Geschmacks und gegen die Regeln der traditionellen Ästhetik verstoßen mag, dennoch eine gewaltige Inspiration, die ihm unmöglich streitig gemacht werden kann, in sich trägt. —

V.

Da für Berlioz die musikalische Idee nur der adäquate Ausdruck eines poetischen Gedankens ist, so sind seine Programme, trotzdem sie im ersten Moment vielleicht zu ausführlich erscheinen mögen, doch weit davon entfernt eine Erklärung aller der Gefühlsvorgänge zu enthalten, welche er dem instrumentalen Idiom anvertraut. Wollte man seiner Phantasie durch alle ihre Wege und Wendungen folgen, wollte man sich von jeder Facette, die er schleift, um den Stein in seinem vollen Glanze und Feuer leuchten zu lassen, Rechenschaft geben, so würde das eine langwierige poetisch- und musikalisch-technische Analyse seines Werkes erfordern, die nur einen sehr engen Leserkreis finden dürfte. Denn wer ein Interesse daran findet, die mit den Leitmotiven und anderen Reminiscenzen verknüpften poetischen Intentionen in allen ihren Wendungen mit der Aufmerksamkeit zu verfolgen, mit der man die Strophen des „Childe Harold" kommentirt, dürfte nicht zu den specifischen Musikern gehören; diese würden sich durch die zu einer solchen Besprechung unentbehrliche musikalische Terminologie abgestoßen fühlen. Und doch wäre eine solche unumgänglich, da jedes Eindringen in die Partitur auf ihre Kenntnis sich stützen muß und ohne sie das volle Verständnis dieser Dichtung nicht zu erzielen ist. Mancher Uebergang, mancher Akkord, diese oder jene Nachahmung und Modulation läßt dann erst deutlich erkennen, welchen Gefühlsgang, welche Ideenverbindung, welche verborgene Anspielung der Komponist in sie gelegt hat.

Der gedrungene Stil dieses Meisters ist eigenthümlich mit Motiven und Rhythmen angefüllt, welche sich brechen, sich von einander

trennen und loslösen, sich verhüllen, verstecken und von denen dann einzelne Theile in anderen Intervallen, Positionen, Kontrasten und Unisonos, in feindlichen und verbundenen Klängen wiederkehren, so daß man nicht umhin kann sie auf Rechnung einer noch höheren Intention zu setzen, als in der bloßen Vermeidung des Homophonen und der möglichst reichen Entfaltung polyphoner Verwickelungen liegt. Leider sind die meisten, denen ein solches Studium mit der Partitur in der Hand ein Leichtes wäre, gerade am wenigsten geneigt der Instrumentalmusik die Möglichkeit des Ausdrucks und der Entwickelung eines poetischen Stoffes, einer zum Voraus in Worten dargelegten lyrischen oder dramatischen Konception zugestehen zu wollen.

Einige wollen behaupten — unter diesen Robert Schumann —, daß nicht nur die Anwendung des Programms für Berlioz als Komponist nachtheilig gewesen, sondern daß auch seine Wahl zu sehr auf solche Sujets gefallen sei, welche den Stempel des Phantastisch-Furchtbaren an sich trügen, aber dieses sage in der Literatur nur einem besonderen Publikum zu und nehme in der Musik so große Proportionen an, wirke so lebhaft auf unsere Nervenorgane, daß nur eine geringe Zahl die erschütternden Eindrücke in sich aufzunehmen vermöge.

Diese Vorwürfe erscheinen jedoch nur relativ. Den Fall gesetzt, das Phantastisch-Furchtbare sei dem Wesen der Instrumentalmusik wenig entsprechend, so bliebe immer noch zu untersuchen, in welchem Maß sich dasselbe in den Werken Berlioz' vorfindet und ob man berechtigt ist der Gesammtheit seiner Schöpfungen einen Vorwurf zu machen, welcher jedenfalls nur auf einen sehr kleinen Theil seines ganzen Schaffens sich erstrecken dürfte.

Es ist klar, daß das natürliche Streben des Berlioz'schen Genius ihn zum Großartigen, Kolossalen, Gigantischen, Ungeheuren hinleitet. Ja es ist sogar ein Bedürfnis seines Geistes, sich, so weit es der Macht der Kunst gegeben ist, dem Unermeßlichen durch die Dimensionen seiner Rahmen zu nähern. Ebenso ist es ihm eine gebieterische Nothwendigkeit, selbst die geringsten Einzelheiten seiner Tongebilde mit ausgesuchtester Feinheit, mit unendlicher Zartheit, mit einer bis in das Kleinste gehenden Sorgfalt zu vollenden. Wahr-

lich! hätte Berlioz einen Tempel oder einen Palast zu bauen, so würde er sich nicht eher zufrieden geben, als bis er Gebirge ausgehöhlt hätte, um unabsehbare Kirchenschiffe darin zu wölben, deren Kuppeln aus schneebekränzten Gipfeln gebildet sein müßten, erhellt durch weite Portale gleich Golfen im Ocean des Lichtes, wie das heilige Indien sie besitzt; er würde Bauwerke errichten, wie die der Semiramis, denen die assyrische Flora den Schmuck ihrer hängenden Gärten verlieh, er würde ihre Säulenkapitäle mit vielfarbigen Akanthen verzieren, ihre Mauern mit Friesen von lebendigen Arabesken schmücken und vor den Thoren damascirte Lianendraperien mit goldenen und purpurnen Knospen wie geheimnisvolle Schleier aufhängen. Hätte er eine Statue zu errichten, so würden seine Gedanken die Dimensionen der Skulpturen von Phidias weit übersteigen; er würde aus dem Berg Athos eine menschliche Gestalt geformt und ihr in die Rechte statt des Scepters eine Stadt, in die Linke die Quelle eines Flusses gegeben haben. In der Musik verlangt sein Ohr den Zusammenklang und das Erbrausen von Tausenden von Stimmen, die ihm dünken wie der Gesang, wie der Seufzer, der Schrei oder das Schluchzen aus Titanenbrust, unter deren Athem der Ätna erbebt, dessen Wehklagen von Himmel zu Himmel schallt und mit seinem gewaltigen Echo selbst den Sitz des mysteriösen Olymp erschüttert.

Hieraus folgt jedoch nicht, daß ein Geist, dessen Augenstrahl sich in solchen Riesendimensionen fängt, eine künstlerische Ungeheuerlichkeit sei, und keineswegs können wir die Meinung gelten lassen, daß die Fähigkeit großartige Proportionen zu umfassen in der Musik ein Fehler sei, während sie doch in allen anderen Künsten als ein Vorzug erachtet wird. Wenn die Ägypter ihre Größe durch die Meilen umfassenden Grundrisse ihrer Tempel bezeugten, wenn Erwin das Recht hatte die Spitzen der straßburger Münsterthürme wie sich in die Lüfte verflüchtigende Vorgebirge aufzurichten: warum sollte der Musiker, welcher seiner Kunst ähnliche Beispiele schafft, nur ein Thor sein, der das Unmögliche träumt?

Weit entfernt zu leugnen, daß Berlioz, die Pracht großartiger Fresken entfaltend, bei den meisten seiner Werke die ausgedehntesten

Dimensionen im Auge gehabt hat, erblicken wir hier im Gegentheil Momente seines höchsten Ruhmes. Sein »Requiem« und sein »Te Deum« sind mit so grandiosen Mitteln angelegt, wie noch kein Tonkünstler sie weder entfaltet, noch in so schöner Symmetrie zu ordnen vermocht hat. Diese Massen von Tönen sind Felsblöcke, mit denen er seine Pyramiden aufthürmt.

Obwohl äußere Verhältnisse Berlioz auf dem Gebiete des Dramas in die engen Grenzen einer jener zweiaktigen Opern zwangen, welche man »lever de rideau« nennt, weil sie fast stets nur als Vorspiel zu einem fünfaktigen Ballet gegeben werden, so hat er dennoch ein ganzes Volk als Hauptperson in einer der durchschlagendsten Scenen einer Oper auftreten lassen — einer Scene voller Bewegung, Leidenschaft, Aufregung, voller Gegensätze zwischen Helle und Dunkel, zwischen heiterem Lachen und dem Röcheln des Sterbens, zwischen üppigem Leben und schnellem Tod, zwischen Liebe und Mord, Zorn und Feigheit — einer Scene, in der die Menge zum ersten Mal mit ihrer großen und tosenden Stimme spricht, sich immer mächtiger vermischt und im Wahnsinn der Freude oder der Wuth, in der Trunkenheit von Wein oder Lust, im Taumel der Saturnalien oder der Rache einander übertönt, so daß er in seinem Finale des ersten Aktes des „Benvenuto Cellini" alles überboten hat, was die dramatische Musik bis jetzt in großen ergreifenden Gemälden aufweisen kann. Dieses Finale ist mit flammenden Noten geschrieben und andere in Opern vorhandene Volksscenen stehen neben ihr wie das kleine, matte Licht eines Dochtes neben dem blendenden Glanz einer weithin strahlenden Fackel.

In den dramatischen Symphonien „Romeo" und „Faust", sind das Fest bei Capulet und der Studenten- und Soldatenchor, wie das genannte Finale, mit Kombinationen von außergewöhnlichstem Maße aufgebaut. Unter den Instrumentalwerken citiren wir die Orgie in „Harold", La Marche au supplice und Le Sabbat in der »Sinfonie fantastique«, die beiden Ouverturen zum „Cellini", von denen eine unter dem Namen »Carnaval Romain« allgemein bekannt ist, die Ouverturen zu „König Lear" und zu den „Vehmrichtern", welche je nach

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ihren verschiedenen Aufgaben die besten Beweise darbieten, welche Wirkungen ein gigantisches Wollen und Können in unserer Kunst zu erreichen vermag.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in jeder Komposition von Berlioz dieser hervorragende Zug seines Genius sich vorfindet und das Bedürfnis hervortritt, die Bilder, Gestalten und Gegenstände so auszubreiten und zu zeichnen, wie er sie in dem vergrößernden Prisma seiner Phantasie erblickt, um sie mit dem Reflex seiner eigenen Gefühlsflammen, seiner eigenen hellleuchtenden Leidenschaft zu färben — einer Leidenschaft, welche immer auf dem Herd seiner Cyklopenschmiede und oft in dem Wärmegrade brennt, in dem das Roth des Eisens wie vor Schrecken erblaßt und in Weißgluth übergeht.

Berlioz ist in der Wahl seiner Sujets keineswegs einseitig gewesen. Die zwei erstgenannten Partituren, welche sich wie zwei mit wunderbaren Skulpturen geschmückte Giebel eines Tempels über seine anderen Werke erheben, gehören zur Kirchenmusik, zwei andere schließen sich in symphonischer Form an Dramen von Shakespeare und Goethe an; doch dürfte die hier gewählte Form mehr ein durch die schreiende Ungerechtigkeit, welche ihm nach dem „Cellini" den Weg der Bühne versperrte, erzwungener Ausweg sein. „Harold" und die »Sinfonie fantastique« sind als Dichtungen denen Byron's, Senancour's, Jean Paul's verwandt. Es sind psychologische Gebilde, wie sie diese Dichter, jeder in der ihm eigenen Ausdrucksweise, geschaffen haben würden. Gegenüber dieser Vielseitigkeit des Schaffens muß der Vorwurf, Berlioz habe die Hilfsquellen seiner Erfindungsgabe für großartige Kombinationen und Effekte mißbraucht und launenhaft auf Stoffe schlechten Geschmacks verschwendet, verstummen. Ihm gegenüber wiederholen wir, daß die kräftige Schilderung der Orgie im „Harold" vom poetischen und philosophischen Gesichtspunkte aus vollkommen gerechtfertigt ist, ja daß sogar der im ersten Moment so unhaltbar scheinende Opiumtraum in der »Sinfonie fantastique«, diese Extravaganz der Phantasie, eine Art von Berechtigung hat, wie wir es darzulegen uns für eine spätere Besprechung vorbehalten.

Nachdem wir in dem Bisherigen Meisterwerke, deren großartige

Konturen noch lange ihre verlängerten Schatten auf die Nachwelt werfen werden, aufgezählt und den principiellen Vorwurf gegen ihre zu große Ausbreitung zurückgewiesen haben, möchten wir noch untersuchen, ob viele unter ihnen sind, deren schon bekannter Stoff eine breiteste Ausdehnung der Formen nicht nur zuläßt, sondern sogar bedingt — wobei es sich, wie bei allen Kunstwerken, wesentlich nur darum handelt, die harmonische Proportion zu gewinnen und festzuhalten, was Berlioz mit einer Meisterschaft, die sich nicht wegdemonstriren läßt, vollbracht hat.

Man lese nur in seinen Partituren nach! Kann wohl — fragen wir — ein „Requiem", ein „Tedeum", eine „Apotheose" in zu großartigen Verhältnissen angelegt werden? Und — fragen wir weiter — können wir uns überhaupt etwas Erschütternderes denken als den Anblick von zusammenstürzenden Welten, von plötzlich erweckten Todten, erweckt, um durch den Gott der Gnade und Gerechtigkeit gerichtet zu werden? Sollten etwa die Myriaden der Geister und Wesen, welche in weitem, unendlichem Raum zerstreut in einem einzigen Hymnus den Schöpfer und Lenker des Weltalls anbeten, oder sollte ein großes Volk, versammelt, um seine Helden zu feiern, um ihr Blut mit seinen Thränen zu segnen, um ihren Tod durch Wiedererhebung zu weihen, nur eine einfache Quartettbegleitung erheischen?

Inwiefern können solche von Berlioz entworfene Bilder in Anbetracht ihres Vorwurfs übertrieben oder zu überwiegend erscheinen? Begegnen wir nicht in allen seinen Kompositionen eben so einer Menge von Stücken voll Lieblichkeit, Grazie, majestätischer Ruhe? Kann sich der „Chor der Seelen im Fegefeuer" des „Requiem" mit seiner immer größer werdenden Sanftheit des Ausdrucks nicht neben den erhabenen Gesang Dante's stellen, in welchem dieser auf einem strahlenden Meer, mit einem Engel als Piloten, zu dem Ort der Sühne hinschifft und voll Andacht die Stimmen der Hoffnung belauscht? Ist nicht das «Tibi omnes angeli» im „Tedeum" von jener warmen und tiefen Sammlung erfüllt, welche, sollte plötzlich der Höchste den Glanz seines Antlitzes vernichtend und belebend leuchten lassen, die ganze Natur ergreifen würde, so daß vor Staunen die Gestirne in ihrem Lauf stillständen, die Wasser

und Flammen unbeweglich würden, die Pflanzen erbeben und sich zur Erde beugen, Vögel und wilde Thiere zugleich verstummen, die Menschen geblendet und erschüttert, die Seraphim entzückt niederknieen müßten?

Und lesen wir weiter — welche Schilderung der Liebe, ihres Schmachtens und Sehnens, ihres verzehrenden Verlangens und ihrer holden Träume, ihres seligen Verzeihens und ihrer zarten Segnungen, ihrer wonnevollen Leiden und überströmenden Thränen! Was läßt sich mit dem Adagio vergleichen, in dem Romeo die Einsamkeit sucht, um Julia's Bild zu umfassen? Wo ist das keusche Erblühen eines von Liebe ergriffenen Herzens, das auf jenem leise murmelnden Hauche sich wiegt, in welchem die Höhen einer zauberischen Landschaft, ihre duftenden Blumen und ihr umhüllendes Laubwerk in sanften und zarten Wellen sich baden, rührender und schöner wiedergegeben worden als in der »Scène aux champs« der »Sinfonie fantastique«?

Giebt es — fragen wir noch — unter den Wundern der Miniaturkunst etwas Anmuthigeres, Durchsichtigeres, Farbenschimmernderes als das wie aus Wolkenduft gewebte Fahrzeug der „Fee Mab", worin Berlioz Shakespeare den Rang abläuft und bis zu der Stätte hinschwebt, wo Faust von jenen luftigen Sylphen in Schlummer gewiegt ist, die, unter den Strahlen des Mondes entsprossen, aus krystallenen Tropfen der Nacht geformt, in unendlichen Spiralen wirbeln? Dort entfalten diese tönenden Atome in infinitesimalen Verhältnissen alle weiblichen Reize der Wellenlinie, der Gluth und Zurückhaltung, des verheißenden Blicks und der zierlichen Neckerei, des strahlenden Lächelns und der kadenzirten Schritte, der melodischen Gesänge, der honigsüßen Laute und die unaussprechliche Magie der Bewegungen und Accente, welche purpurne, von Liebeswehen beklommene Tröpfchen elektrisch belebt in unsere Sinne träufeln! Wie reich ist nicht »Cellini« an Musikstücken von so auserlesenster Feinheit, daß man sie mit der kunstvollsten Filigranarbeit oder den gleich dem Schatten eines Schattens auf niellirtes Silber gehauchten Arabesken vergleichen möchte! Von welch pikanter und origineller Lebendigkeit ist nicht das meisterhafte

Trio des ersten Aktes! Wie hochkomisch die Arie des feigen prahlhansigen Fieramosca und die Marionettenscene, dieses von Lustigkeit, Ironie, Verve und Poesie durchwürzte Meisterwerk, dem ähnliches nur bei einigen Stellen des großen Molière zu finden ist!

Wenn der Katalog der Berlioz'schen Werke eine exklusive Vorliebe für die harten, grell lodernden Farben der Orgie und des Hexensabbaths aufwiese, wenn Gesänge, wie die »Captive« von Hugo, der „Fischer" von Goethe, Profile, wie die Gretchen's und Julia's nicht von seiner Hand so innig gezeichnet worden wären, dann könnten wir vielleicht den Einwurf, welcher dem Wesen seiner Phantasie so häufig gemacht wird, einigermaßen gerechtfertigt finden. So aber erscheint es uns fast überflüssig noch daran zu erinnern, daß jeder Künstler nothwendig unter dem Einfluß seiner Zeit steht und daß Berlioz' Jugend mitten in die Periode des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Literatur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe jene Scenen der Zerrissenheit und des Schauderns, jene verzweifelten und furchtbaren Charaktere, jene Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, jene Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Erwägt man, daß damals alle mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar noch zugestehen müssen, daß Berlioz nicht zu denen gehörte, die ausschließlich und systematisch diese Richtung verfolgt haben. Es wurde ihm nur schwerer als anderen Celebritäten, Gnade in den Augen der Kritik zu finden, weil die Instrumentalmusik nicht die Milderungs-, Vorbereitungs- und Ergänzungsmittel besitzt, welche auf anderen Gebieten der Kunst denselben Mängeln und Schwächen größere Schonung sichern und es immer gewagt bleiben wird, extreme Situationen selbst denen, die begierig sind den heftigsten Krampf der Leidenschaft und die äußerste Steigerung sinnlicher Lust vorgestellt zu sehen, ohne Anwendung einer konventionellen Perspektive zu schildern und ohne in allmählichen Wendun-

gen den Geist in jene Spannung zu versetzen, in welcher er Eindrücke freudig aufnimmt, die ihn im normalen Zustande verletzen und peinlich berühren müssen.

Das Orchester besitzt nicht den Zauber, der auf der Scene den größten Unwahrscheinlichkeiten einen Reiz verleiht, welcher selbst die Besonnensten mit jener Kette umwindet, die sich von Zuschauer zu Zuschauer wie ein elektrischer Strom fortpflanzt; ebensowenig theilt es mit dem gelesenen Buche den Vortheil, daß es seine Bilder dem einsamen, ganz und ungestört der Lektüre hingegebenen Leser langsam enthüllt, daß er sich in ihr Kolorit einleben, dasselbe nach eigener Neigung mäßigen oder erhöhen kann. In Folge dessen befindet es sich in Momenten, welche die Stimmung anregen sollen, die von den Phantasmagorien rasender Leidenschaften auf anderen Gebieten mit so mancherlei begünstigenden Hilfsmitteln hervorgerufen werden, in der unvortheilhaftesten Lage.

Wie aber auch immer Berlioz' Muse gestimmt sein möge, herb oder mild, verzweifelnd oder lächelnd, fromm oder phantastisch: überall, in der Kirche, im Theater, im Koncert, tritt sein Genius als eine der gewaltigsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts vor uns hin, als eine Erscheinung, welcher wir alle, die wir durch Stellung, Beruf, Wahl und Überzeugung der Kunst angehören, mit Achtung, mit Bewunderung unsere Huldigung darzubringen haben.

Robert Schumann.

1855.

I.

Einem Autoren wie dem genannten eine erschöpfende ästhetische Darstellung zu widmen würde mehr als einige Seiten, würde den Raum eines ganzen Buches erfordern. Ein solches zu schreiben, liegt nicht in unserer heutigen Aufgabe und wir müssen darauf verzichten, die ganze Wichtigkeit einer Künstlerlaufbahn, die ganze Bedeutung eines Namens, welcher unter den bedeutendsten unserer Zeit einen so gesicherten Rang einnimmt, darzulegen.

Das ununterbrochene Interesse, mit welchem wir dem Lauf dieses am Horizont der Gegenwart so hervorragenden Planeten vom Anfange seines Erscheinens an bis heute gefolgt sind, würde es uns vielleicht mehr als anderen ermöglichen, die verschiedenen Phasen seiner Entwickelung mit jener Genauigkeit schildern zu können, wie sie den Erzählungen von Fakten eigen ist, die sich dem Gedächtnis fest eingeprägt haben, so daß wir hoffen dürften, diesem fruchtbaren, aufstrebenden und mit edlem Feuer erfüllten Geist, welcher sich eben so sehr dem eigenen Ideal hingab, als er von dem Drange beseelt war dasselbe in seinen Werken zum verständlichen Ausdruck zu bringen, die volle Würdigung angedeihen zu lassen. Sicherlich — wir würden es uns zur Ehre und Pflicht rechnen, ihm ohne Zögern den ungeschmälerten Tribut zu zollen, welchen er von dem erwarten darf, der zu seinen ersten Bewunderern und aufrichtigen Freunden gehört hat, der von dem ersten Augenblick seines Schaffens an die Stellung erkannte, die ihm

unter jenen Künstlern werden müsse, welche sich in der Geschichte ihrer Zeiten als Repräsentanten eines besonderen Typus, einer obwohl mit dem Geist des Fortschritts und der allgemeinen Kunstentwickelung ihrer Zeit übereinstimmenden, doch individuellen Richtung auszeichnen. Wir halten aber dafür, daß der Moment noch nicht gekommen ist, welcher uns den ganzen Umfang seiner Erscheinung übersehen und sagen ließe: „Seht, das hat er gewollt, erstrebt, versucht — das hat er erreicht, geleistet. Hier hat er den Weg seines Zieles nicht ganz zurückgelegt, hier hat er das Ziel umgangen".

Erst wenn die neuesten Werke des Meisters veröffentlicht sind, werden sich die wesentlichen Punkte seines Schaffens feststellen lassen. Als Erzeugnisse seines späteren Stils, sowie der Form nach, für die er sich schließlich entschied, gehören sie, je nachdem sie sich den Principien wieder nähern, von welchen er in der Gluth der Jugend sich entfernt hatte oder im Gegentheil ein beharrliches Fortschreiten auf dem damals gewählten Pfade bezeichnen, nicht zu den weniger interessanten seines Katalogs. Seien sie nun Blüthen aus jenem sonnigen Lenze, seien sie Früchte herbstlicher Tage: eine genaue Kenntnis seines Gesammtschaffens ist unerläßlich, namentlich wenn der Ursache und Wirkung der charakteristischsten Momente seines Künstlerlebens gewissenhaft nachgespürt werden soll, was um so weniger unterlassen werden kann, als schon die seiner jüngeren, wie seiner reiferen Zeit angehörenden edirten Werke trotz aller Identität des Gefühlsinhaltes einen großen Unterschied in der Ausdrucksweise manifestiren.

Die Frage, ob Schumann's erstes oder ob sein späteres Verfahren das glücklichere und gelungenere sei, wird alsdann eine lehrreiche Aufgabe zur Lösung bieten. Ihre Beantwortung wird es ermöglichen, aus diesem einen so bedeutenden Beispiel die verschiedensten Konsequenzen zu ziehen — Konsequenzen, welche die Veranlassung werden dürften einige der wichtigsten Lebensfragen unserer Kunst zu erörtern. Hiezu aber bedarf es vor allem der Publikation jener Manuscripte, welche theils nur durch Aufführungen bekannt, theils noch zu gewärtigen sind. So lange Schu-

mann's Wirken noch nicht nach allen Richtungen hin in seiner Totalität übersehen werden kann, ist ein verständiges mit Bewunderung und Interesse verbundenes Warten einem vorschnellen Urtheil vorzuziehen. Bei einem solchen Ausnahmsgeist wie Schumann, dessen Forschen und Streben ein so großes Ziel verfolgte, ist es nur von Nutzen, seine Entwickelung zum Gegenstand fortgesetzter Studien zu machen. Wir sind zu oft Zeugen des entmuthigenden Schauspiels schnellfertiger Analyse und unreifer Kritik gewesen, die nach oberflächlichem Aufnehmen und eiligem Kategorisiren eines Gegenstandes denselben erschöpft zu haben glaubte, ohne weiter darüber zu denken: ob er auch in die Reihe, welcher man ihn einfügte und der er anscheinend vielleicht auch auf kurze Zeit einzureihen war, wirklich gehörte oder nicht — wir sind zu oft Zeuge dieses Schauspiels gewesen, um nicht befürchten zu müssen denselben Fehler zu begehen, wenn wir einen Komponisten beurtheilen, der nach unserer Ansicht weit eher nach dem Charakter und der Richtung seines Talentes, als nach der höheren oder geringeren Vollendung einzelner seiner Werke zu messen ist.

Es giebt Autoren, deren Schriften und Arbeiten sich einzeln, gleichsam gesondert von einander, betrachten lassen, weil jede von ihnen ein bestimmtes Ganzes bildet, das, abgeschlossen in sich, eine nur ihm eigene Konstruktion besitzt und dessen Einzelwerth im Vergleich mit anderen ihm ähnlichen festgestellt werden kann. In Folge dessen kann jedes besondere Werk dieser Art eine Schätzung beanspruchen, auf welche die Beurtheilung anderer Werke desselben Autors weiter keinen Einfluß ausübt — demnach eine Schätzung, die für sich besteht und das Einzelwerk, trotz der Gesammtwerke, als ein Ding für sich betrachtet. Es wird zwar niemand weder Goethe's Vollkommenheit aus einem seiner Romane, noch Schiller's Größe durch die Besprechung einer seiner Tragödien darlegen wollen und man wird Victor Hugo so wenig nur nach seinen lyrischen Dichtungen, wie Lamartine nach seinen historischen Schriften zu beurtheilen oder Mozart ausschließlich in seinen dramatischen, Beethoven nur in seinen symphonischen Werken zu

umfassen glauben. Der Eindruck aber, den ein Drama Goethe's oder Hugo's hervorruft, kann der richtige sein, ohne daß wir mit den übrigen Schöpfungen dieser Dichter vertraut sein müßten. „Faust" hilft uns keineswegs zum innigeren Verständnis der „Wahlverwandtschaften", die »Méditations poétiques« geben keine Anhaltepunkte für »l'Histoire des Girondins«, „Figaro's Hochzeit" steht in keiner Beziehung zum „Requiem". Nur Vielseitigkeit und Fülle der Begabung und Fähigkeit bewundert man an den Verfassern dieser in Erfindung und Form so verschiedenen Werke, besonders wenn man bedenkt, daß sie einem und demselben Geiste entsprungen sind.

In diesem Reichthum der Begabung gleichen sich jedoch nicht alle Poeten. Wer zum Beispiel könnte den Gedanken erfassen, dem Rousseau beständig folgte, der ihn beherrschte, der sein geheimes Ideal, das tiefe Grundprincip seines Schaffens war, wenn er nur Fragmente und nicht alle seine Schriften gelesen, sich nicht in sie eingelebt und sie nicht durchdacht hätte? Die »Nouvelle Héloïse«, sowie den »Contrat social« und die »Confessions« wird niemand gänzlich verstehen, der »Emile« oder den »Discours sur l'inégalité des conditions« oder die »Promenades d'un solitaire« nicht kennt. Und ist es nicht mit Byron ebenso? Wird uns nicht „Manfred" inniger ergreifen, wenn wir den „Kain" gelesen? Wird Marianna's und Myrrha's Wesen uns nicht vertrauter, nachdem wir Adah's Herz kennen gelernt haben? Werden wir in Aurora Räby's Verständnis nicht tiefer eindringen, wenn wir Angiolina gesehen? nicht für Lara's Klage mitfühlender, wenn wir Harold's Worten gelauscht?

Und rührt nicht diese Verschiedenheit von einem entgegengesetzten Verfahren der Poeten her? Während die einen die Wirklichkeit zu verschönern, die Prosa des Lebens auf ihren verschiedensten Wegen zu veredeln, ein vielgestaltiges Ideal in wechselnde Formen zu gießen suchen, versenken sich die anderen gänzlich in die Betrachtung eines einzigen, unter den verschiedensten Formen sich immer gleichbleibenden Typus, welcher, so viel auch immerhin Abwechselung in dem melodischen Element — dem Sujet — und in dem rhythmischen — der Handlung — herrschen mag, sich dennoch,

unwesentliche Veränderungen der Namen und Proportionen abgerechnet, kaum aus derselben Sphäre des Gefühls, kaum von demselben Stil entfernt und allem denselben Charakter, dieselbe Seele, denselben Körper und dasselbe Leben verleiht.

Man gedenke noch Jean Paul's. Vorausgesetzt, man habe sich nicht durch wiederholtes Lesen seiner Werke das Besondere seiner Faktur zu eigen gemacht: würde nicht das Urtheil selbst über die geringste seiner Romandichtungen ein unsicheres bleiben? würde nicht jede nach dem ersten Eindruck ausgesprochene Ansicht zu ärgerlichen Irrthümern führen? und würde es möglich sein, dem in seine besondere Art und Weise nicht Eingeweihten einen Einblick in diese zu erschließen, ihm die Intentionen des Dichters, den inneren Sinn seiner Erzählungen, den relativen Werth seiner Formen, die Motive, welche die Wahl seines Stoffes bestimmten, deutlich zu machen? Um alles Leidenschaftliche, Satirische, Phantastische, alle Zartheit, alle Sentimentalität und prickelnde Ironie selbst der kürzesten Aphorismen Jean Paul's ganz zu verstehen, muß man ihn ganz oder größtentheils kennen.

Insbesondere muß dem Leser die eigenthümliche Sprache, die er sich geschaffen und in welcher fortwährend das Substantiv zur Metapher, das Zeitwort zum seufzenden Hauch, das Adjektiv zum Bilde wird und sich der ganze Satz in ein Kaleidoskop zu verwandeln scheint, geläufig sein. Wenn wir irgend dazu gelangen sollen, die seine Schriften bevölkernden hunderköpfigen und hundertarmigen, der Hydra und dem Briareus ähnelnden Bilder auf einfache Gedanken zu reduciren — auf Gedanken, welche, so hoch sie empor, so tief sie hinab steigen, ob sie auf einem zarten oder einem trotzigen Kinde des Boreas, ob auf weichen Lüften oder auf dem Rücken des Sturmwindes heranwehen oder brausen, doch stets von einer direkten Abkommenschaft vom gesunden Menschenverstande zeugen: muß unsere Einbildungskraft sich auf das geschmeidigste in seine Ausdrucksweise fügen, seine Intentionen im Voraus empfinden, ja — wenn wir es so nennen dürfen — sattelfest auf seinem Pegasus sein. So lange wir seinen Genius nicht im Ganzen geschaut, ihn nicht von Kopf zu Fuß gemessen und uns nicht auf seinen

Standpunkt, außerhalb dessen die Konturen seines Pinsels ein räthselhaftes Durcheinander von labyrinthisch sich kreuzenden Linien bleiben, gestellt haben, ist es schwer, wo nicht unmöglich, auch nur ein einzelnes seiner Werke zu genießen.

Auch Schumann's Muse hieße es in einer unvollkommenen Beleuchtung zeigen, wollte man Einzelnes betrachten, ohne zugleich der Stellung Rechnung zu tragen, die es in der Gesammtheit seiner Werke einnimmt. Bei ihm ist das Einzelwerk weniger aus dem Bedürfnis hervorgegangen den Gegenstand als solchen zu formen, zu meißeln, zu malen, zu schildern, sondern viel mehr aus der Gelegenheit seine eigenen Gefühle und Gedanken durch den zu behandelnden Stoff ausdrücken zu können. In Folge dessen läßt sich nur durch das Vergleichen seiner verschiedenen Kompositionen erkennen, was er durch die gewählte Ausdrucksweise und Form hat ausdrücken wollen, wodurch man schließlich der Idee des Einzelwerks habhaft werden und die Ausdehnung seines Gefühlsinhalts ermessen kann.

Die große Zahl der vorliegenden Werke des Meisters, deren Vielheit den Leistungen unserer größten und fleißigsten Komponisten gleichkommt, dürfte schon jetzt zu einer präcis gefaßten Meinung berechtigen, um so mehr, da dieser Meister ein Künstler ist, der in gerader Linie, und viel unmittelbarer als Mendelssohn, aus Beethoven hervorgegangen ist und mit dem vollsten Bewußtsein den tiefen Ernst desselben in sich aufgenommen und gleich einem zu verantwortenden Erbe fortgebildet hat — ein Künstler, der den vollsten Anspruch erheben darf mit dem Erstgenannten als Führer der die Charakteristik vertretenden Bewegung sowohl, als auch als Urheber des Impulses betrachtet zu werden, welcher während der beiden letzten Decennien die deutsche Musik so kräftig vorwärts trieb, ja, der unbedingt zu jenen bevorzugtesten Geistern gehört, denen die Natur jene Flamme eingehaucht hat, die in den von ihr durchloderten Werken von keinem Zeitenstrom ausgelöscht werden kann, sondern den Ruhm des Autors schützend, die Früchte seines Genies verewigend beide umleuchten wird. Trotzdem müßte es als ein Mangel an Gerechtigkeit und Rücksicht gegenüber

den von ihm der Kunst geleisteten Diensten betrachtet werden, wenn wir der Zeit, welche uns das Ensemble der schöpferischen Thätigkeit Schumann's vervollständigen wird, vorgreifen und schon in dem gegenwärtigen Moment ein resümirendes Wort über sie aussprechen wollten. Ein solches kann erst eine Berechtigung haben, wenn sich sein Gesammtwirken übersichtlich gruppiren läßt, nicht aber jetzt, wo mehrere seiner Werke, die — wie wir bereits angedeutet — zweifellos in die Wage der Beurtheilung das schwerste Gewicht miteinlegen werden, wie beispielsweise sein „Faust", noch nicht veröffentlicht sind.

Da wir in seinen Schöpfungen vor allem den Autor selbst zu suchen haben, so dürfen wir, um überall sein Ideal erkennen zu können, auch keines der wesentlichen Glieder des Ganzen entbehren. Ermangelt auch keines seiner Werke des Schönen, so entzieht dieses sich doch hin und wieder unserem Blicke. Bald scheint es versteckt unter der Hülle einer symmetrischen Regelmäßigkeit, welche nicht mit der glühenden, sich innerlich verzehrenden Begeisterung des dargelegten Gefühls übereinstimmt und darum einem Anflug von Affektation nicht unähnlich ist, bald scheint es auf rauhen Felspfad.n der Harmonie, die von dicht wuchernden Schlingpflanzen einer sie schillernd umwindenden Ornamentation bedeckt ist, die wir fast „symbolisch" nennen möchten, verloren gegangen, so daß beide, weil sie im Widerspruch mit der formalistischen Strenge zu stehen scheinen, die der Komponist bei ihrer Anwendung hervortreten läßt, den einen verwirren, den anderen unangenehm berühren. Wir überlassen es also der Zeit, alle Nebel des Zweifels zu lichten und das in diesen Werken lebende instinktive Streben und bewußte Wollen, denen Schumann mit so regem Gewissen, mit so tiefer Devotion gegenüber seiner Kunst, mit so edlem Ehrgeiz und reinem Eifer, mit so unbedingter Hingebung und entschiedenem Ablehnen eines jeden unwürdigen Beifalls folgte, immer heller und klarer erkennen zu lassen.

Ehe sich darüber sprechen läßt: was seinem Streben zu erreichen vergönnt war, was aus seiner Art und Weise für die Kunst im Großen und Ganzen Ersprießliches, für ihn selbst vielleicht Nachtheiliges er-

wuchs, was davon ein von der Kunst anzueignender Fortschritt, was eine Form zu nennen ist, die wohl seinem persönlichem poetischen Bedürfnis entsprach und ihm selbst diente, welche aber weiter zu bilden überflüssig und ungünstig sein würde, sind auch noch die Resultate des auf seine jüngere Zeitgenossenschaft ausgeübten Einflusses — die Früchte dieses starken Baumes — abzuwarten. Dann wird es möglich werden zu entscheiden, ob das, was man den „geheimen Gedanken Schumann's" nennen möchte, nämlich die klassischen Formen mit Romantik zu durchdringen oder, wenn man will: den romantischen Geist in klassische Kreise zu bannen, von ihm verwirklicht wurde, ob er überhaupt zu verwirklichen war, ob er noch zu verwirklichen ist — Punkte, welche leicht zu Streitfragen und Kunstspaltungen, wie einst auf einem anderen Kunstgebiet werden könnten, wo man diskutirte: ob sich der Reiz des Unvorbereiteten, des Wilden und Natürlichen, wie er die englischen Parkanlagen charakterisirt, auch auf einen Garten übertragen lasse, der zugleich weder die majestätische Symmetrie, noch die vornehmen Alleen entbehren sollte, wie sie Le Nôtre entworfen.

Hinsichtlich dieser Polemik stellte die Zeit fest, daß weder die Gärten des letzteren noch der englische Park ohne Kunst geschaffen sind, daß beide nicht außerhalb der Bedingungen der Kunst als solcher stehen und beide für ihre Anlagen erfinderisches Genie, geschickte Kombination, poetischen Sinn verlangen. Beide rufen in uns bald Überraschung und Bewunderung über eine großartige Fernsicht, eine bezaubernde Perspektive, bald jene sanften, umschleierten, heimlichen Eindrücke hervor, die unsere Seele vertraulich berühren und zu inniger Hingabe gleichsam auffordern; beide üben auf uns jenen anmuthigen Reiz aus, welcher über dem Liebenswürdigen das Erhabene vergessen macht. Diese Stimmungen jedoch werden durch so verschiedene Mittel erreicht und es ist so wenig Aehnlichkeit zwischen dem zur Wolke aufzischenden Wasserstrahl und den phantastischen Umrissen der den Lauf dreier Jahrhunderte überlebenden Eiche, zwischen den geradlinigen gestutzten Hecken and den sich schlängelnden Waldpfaden, zwischen Muschelgrotten und dem leise im Schatten hinmurmelnden

Bache, daß der Versuch beide zu verbinden so viel heißen würde, als ihre oft analogen Wirkungen zu zerstören.

Wie könnte man Schumann gegenüber verkennen, daß er, anstatt zu suchen, zu wagen, zu erobern, zu erfassen, viel mehr dahin strebte, seinen durchaus romantisch zwischen Freude und Leid schwebenden Sinn, seinen in seinem Innern so dumpfe, trübe Tonalitäten annehmenden Hang zum Bizarren und Phantastischen mit der klassischen Form in Einklang zu bringen, während sich gerade diese Form mit ihrer Klarheit und Regelmäßigkeit seinen eigentümlichen Stimmungen entzog! Trotzdem suchte, wagte, erfand er, wenn auch weniger in freier Selbstbestimmung, als aus fatalistischem Zwang. Denn der echte Künstler wird durch die innerste Nothwendigkeit dahin getrieben, seine Form nach den Konturen seines Gefühls zu modeln, sie mit dessen erheiternden oder verdüsternden Farben zu durchdringen und mit der Stimmhöhe seiner inneren Saiten in Einklang zu bringen. So that er es — aber unfreiwillig gleichsam unter dem Joch seines Dämons und zu seinem eigenen Verdruß. Er that es, weil er die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, daß moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlsinhalt ihre Entstehung verdanken.

In diesem Kampf mit sich selbst mag er viel gelitten haben. Auf seinen schönsten Blättern lassen sich Blutspuren, wie aus einer weitklaffenden Wunde nachweisen. An manchen Stellen hört man ihn gleichsam im Zank mit seinem Genius, dem er den alten Ahnenharnisch umschnallen will, trotzdem er diesem nicht paßt und seine Bewegungen hindert, und er, trotz seiner Zusammenschnürung, eine Haltung und einen Gang behauptet, wie sie keinem der Ahnen, für welche die Rüstung geschmiedet wurde und denen sie meisterhaft stand, zu eigen war.

Das Verschmelzen diametral auseinandergehaltener Ideen, Anschauungen, Richtungen und Formen ist mehr als einmal der harmonische Traum schöner Seelen und Geister gewesen. In ihrer Kraft die geheime Verwandtschaft oft gänzlich entgegengesetzter Überzeugungen herauszufühlen schöpften sie aus dem Besten,

was zwei getrennte Lager zu ihrem Vortheile geltend zu machen wußten, die Hoffnung, dieses Beste vereinigen zu können. Dabei aber abstrahirten sie von einigen unversöhnlichen Dualismen und übersahen, daß eine Vereinigung nur zu einem schwer, wenn überhaupt haltbaren juste milieu, zu einer eklektischen Mischung führen konnte, welche beide Theile unbefriedigt lassen mußte.

Eines jedoch läßt sich schon jetzt, abgesehen von jedem zukünftigen und dem rein-musikalischen Standpunkt angehörenden Urtheil, über die Werke Schumann's feststellen: daß er nämlich nach zwei Richtungen hin sich hinreichend Verdienste erworben hat, um seinen Namen für immer den Kunstannalen einzuverleiben.

Einerseits erweiterte er den von Beethoven eröffneten Weg, andererseits gab er einem bis dahin von Musikern nur zu selten betretenen eine feste Richtung. Für die schönen Wissenschaften ebenso, wie künstlerisch begabt und durchgebildet erreichte er hier solche Verdienste, daß zu ihrer Beurtheilung jede Berechtigung vorliegt. Schumann war es, welcher die Nothwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumental-Musik insbesondere an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannte, so wie sie schon Beethoven, wenn auch nur im dunklen Drang des Genius, gefühlt hatte, als er den „Egmont" komponirte und einigen seiner Instrumentalwerke bestimmte gegenständliche Namen oder Überschriften gab. Desgleichen hat Schumann die Literatur der Musik näher gebracht, indem er ipso facto bewies, daß man zu gleicher Zeit ein bedeutender Musiker und doch auch ein gewiegter Schriftsteller sein könne.

Als er den geeigneten Moment einer innigen Verbindung zwischen Musik und Literatur — den beiden Formen des Gefühls und des Gedankens — erkannt hatte, griff er zur Feder, um mit Sachkenntnis zugleich von der Poesie und von der Musik, dieser höchsten Poesie, die man bis jetzt mit einer solchen Trockenheit behandelt hatte, wie unter den Wissenschaften höchstens die Mathematik behandelt worden ist, zu reden, und näherte sie theils durch den poetischen Zug, welchen er seinen kritischen Arbeiten einwob, theils durch den feinen Takt, mit welchem er die der Musik und insbe-

sondere der Instrumentalmusik als Kanevas zu dienen bestimmten poetischen Stoffe wählte, um ein Bedeutendes den anderen Künsten.

Nach unserer Ansicht ist ein richtiges Urtheil über Schumann's Musik weder zu bilden noch zu formuliren. Ihre Vorzüge, sowie ihre mehr sich fühlbar machenden als nachzuweisenden Mängel können kaum einem verständigen Examen unterzogen werden, wenn nicht zuvor die doppelte Tragweite seines öffentlichen Auftretens und seines auf die Kunst ausgeübten Einflusses, wenn nicht er selbst als producirender Künstler und fühlender und begeisterter Mensch, sowie als denkender Schriftsteller und wissenschaftlich gebildeter Geist erkannt ist. Musik und Literatur waren Hunderte von Jahren hindurch wie durch eine Mauer getrennt und die auf ihren beiden Seiten Wohnenden schienen sich nur dem Namen nach zu kennen. Kamen sie einmal in Kontakt, so erschienen sie dann wie Pyramus und Thisbe — sie schauten und berührten sich heimlich nur durch die Spalten und klaffenden Risse der Steine, welche sich zwischen ihnen aufthürmten.

Schumann war Eingeborener in beiden Ländern und eröffnete den Bewohnern der getrennten Regionen eine Bresche, durch welche mindestens einzelne Vermittler gegenseitiger Interessen hindurchdringen konnten — ein Vorgehen, dessen Folgen so beträchtlich zu werden versprechen, daß sie sich augenblicklich noch nicht so ganz berechnen, wohl aber wahrnehmen und voraussehen lassen.

II.

In Folge dieser literarischen Bildung, welche ihm eine eben so einsichtsvolle Kritik in Sachen der Poesie und Prosa, als der Harmonie und des Kontrapunkts verlieh, übte Schumann eine doppelte Wirksamkeit auf die musikalische Kunst aus.

Wir haben hier nicht zu entscheiden, welcher von beiden Thätigkeiten die größere Tragweite zuerkannt werden muß: ob seinem Talent, zwei Sprachen — die des Wortes und die der Töne — in gleicher Reinheit, wenn nicht Intensität zu sprechen, oder den gelungenen Beispielen, welche er von den Bedingungen lieferte, die

einer Verbindung großer und schöner Poesie mit großer und schöner Musik zu Statten kommen.

Dennoch steht das erstere Verdienst im Vordergrund. Gute Studien, ein feiner Unterscheidungssinn, prüfender Geschmack und geübter Takt können genügen, um die Koincidenzpunkte zweier Künste aufzufinden, welche zu einer Vereinigung und Verdoppelung ihrer Kräfte geeignet sind und sie nicht durch Kampf und Rivalität paralysiren, wie es im Fall eines ungeschickten plumpen Zusammenkittens geschieht. In der Art aber, wie Schumann den Kritiker und Künstler in sich vereinigte, erprobte er eine zwiefache Kraft des Schaffens. Nicht zufrieden, seine Gedanken in dürren Worten auszusprechen, erfüllte er die Aufgabe, welche er dem Kritiker mit den Worten stellt:

„Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt"[1]. — „In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethoven'schen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück mehr beitragen als die Dutzend Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen."

Schumann wußte mit so viel Feinheit und Genauigkeit die durch die Kunst und ihre Manifestationen in ihm hervorgerufenen poetischen Stimmungen und gereiften Nachgedanken wiederzugeben, daß man wohl von ihm behaupten kann: seine reiche und graziöse Einbildungskraft spiegle sich eben so vollständig in den Blättern ab, die er dem Leser, als in denen, die er dem Spieler vorlegt. So wenden wir uns zuerst zu dem Schriftsteller; denn selbst wenn — wie wir nicht behaupten möchten — seine kritische Meinung geringeren Einfluß auf die Kunst seiner Zeit geübt haben sollte als die poetische Richtung seiner musikalischen Werke, so hat seine literarische Thätigkeit nichts desto weniger eine besondere Bedeutung für unsere Epoche und lehrt uns eine ausgezeichnete Eigenschaft dieser seltenen Individualität kennen.

1 „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Band I, S. 72.

Schon Carl Maria von Weber hatte den Vortheil erkannt, den es für den Musiker haben müsse, wenn er der Presse und Tageskritik nicht gänzlich fremd bleibe. Schumann bewies, wie richtig er den Stand dieser selbst heute noch von den meisten unter uns nur sehr oberflächlich behandelten Frage begriff, indem er ein Journal gründete dasselbe, dessen Spalten wir diesen Artikel widmen und bald darauf selbst die Redaktion desselben übernahm. Um die Nothwendigkeit der von ihm zu diesem Zweck gebrachten Opfer zu verstehen — Zeitopfer: die dem Künstler empfindlichsten, Geldopfer: die der Menge unbegreiflichsten —, müssen wir bei den Ideen verweilen, welche diesen Entschluß in ihm reiften.

Wir spenden ihm noch heute Beifall; denn die Zeit hat die von ihm aus der Vergangenheit der Kunst gezogenen Schlüsse, sowie den richtigen Blick, mit welchem er unausbleibliche Veränderungen im Zustande der Künstler selbst in nächster Zukunft voraussah, gerechtfertigt. Physisch ist das weitsehendste Auge nicht das stärkste — geistig tritt das Gegentheil ein. Hier gewahren schwache Augen nur die Gegenstände, welche sich nicht außerhalb eines engen Gesichtskreises befinden, und nur die von der Natur vorzüglich begabten verstehen die am Horizont der Zeiten auftauchenden Dinge zu unterscheiden und die Nebel der Zukunft und der verschwimmenden Vergangenheit zu durchdringen. Wer nun einen so fernsichtigen intellektuellen Blick mit auf die Welt bringt, läuft oft Gefahr von den Kurz- und Schwachsichtigen, welche das allmähliche Herannahen solcher ihrem Blick noch nicht erkennbaren Objekte nicht zugeben wollen, überhört und bespöttelt zu werden. Aber was fragt der von ihrer Kurzsichtigkeit Überzeugte darnach, ob sie seine Versicherungen ableugnen und seine Unternehmungen verlachen oder nicht! Er verfolgt unaufhaltsam seinen Weg, der ihn ja dem Ziel näher bringt, welches weit über dem Horizont der Menge ihm entgegenwinkt. Gewiß fehlte es Schumann, als er das Journal gründete und von da an einen scharf abgegrenzten Platz unter den denkenden Künstlern einnahm, nicht an Freunden oder Verwandten, die seine sogenannte Extravaganz beklagten. Im Jahre 1855 läßt sich bereits klarer beurtheilen, daß er sich 1834 nicht getäuscht hatte.

Wir hätten gewünscht nur in wenigen Zügen die Richtigkeit des Strebens begründen zu müssen, mit welchem Schumann zugleich die kritische und die künstlerische Laufbahn antrat; da aber von den meisten unter uns die dabei zu berührenden Fragen noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt sind, so sei uns erlaubt sie von zwei Gesichtspunkten aus näher zu erörtern und erstlich auf die von dem Künstler geübte Kritik in ihrer Beziehung auf das Publikum, sodann in ihrer Wirkung auf den Künstler selbst einzugehen.

Wir werden also zunächst den Nachtheil nachweisen, welchen das Publikum erleidet, wenn die Kritik solchen überlassen bleibt, denen nicht einmal das Handwerksmäßige der Kunst geläufig ist[1], und dann von dem Nutzen reden, welcher den Künstlern für ihre intellektuelle Bildung erwächst, wenn sie selber die Kritik in die Hand nehmen.

Die Kunst ist nicht seit gestern — fragen wir: gab es in den fernen Zeiten eine Kritik, die sich bis zu den Anfängen der Künste verfolgen ließe? Entsteht sie mit ihnen zugleich, blüht und verwelkt sie mit ihnen? Nützt, schadet sie der Kunst? Ist sie ein krankhafter Auswuchs, ein an der mächtigen Eiche klebendes Harz? oder ein nöthiger Satellit, der dazu beiträgt, das Gleichgewicht der verschiedenen Kräfte zu erhalten? Gleicht sie dem von jedem festen Körper im Ocean des Lichtes unvermeidlich geworfenen Schatten? Ist sie der nützliche Pflug, welcher den Boden aufwirft und furcht, auf daß er fruchtbringend werde?

Alle diese Fragen lassen sich eben so gut mit Nein als mit Ja beantworten. Die Kritik hat immer bestanden. Denn nie hat sich bei irgend einem Volk die Kunst anders als in einem ihm sympathischen Sinne entwickelt und niemals gelang es eine Kunst von einem Boden auf den anderen zu verpflanzen und hier urplötzlich volksthümlich zu machen, ohne daß zuvor eine Vorbereitung durch Wechselbeziehungen und gegenseitige Einflüsse stattgefunden hätte.

1 „... die Kritik wird freilich immer hintennach kommen, wenn sie nicht von produktiven Körpern ausgeht." Ebendaselbst Bd. I, S. 27

So war es vor dem Auswandern griechischer Kunst zu den Römern, vor der Hegemonie der italiänischen Renaissance im kultivirten Europa, vor der Einwirkung spanischer Literatur auf die französische u. s. w. Kein Kunstwerk, das im Widerspruch mit den nationalen Verhältnissen eines Volkes erwachsen oder ihnen ganz fremd ist, wird sich jemals bei ihm akklimatisiren; es bleibt so lange vereinzelt und ohne Widerhall, bis die Ideen und Gefühle, denen es Ausdruck verleiht, auf dem Terrain, dem es übertragen wurde, einheimisch geworden sind. Der Grieche wird wenig Verständnis für das Monströse in sich tragen, wie es die großartige in das Weite sich verlierende Vorstellung des Unendlichen, Ewigen, Unermeßlichen der Inder in ihrer Poesie und Plastik durch eine übertriebene Vervielfältigung der Dimensionen, Verhältnisse, Ziffern und Gegenstände zum Ausdruck gebracht hat, wogegen den Ägyptern hellenische Meisterbauten wahrscheinlich wie Kartenhäuser, wie Kinderspielzeug erschienen wären. Ebensowenig wird sich arabische Bildung dem Verständnis Buonarrotti's und Rafael's nähern oder ein chinesischer Mandarin jemals Bach's Erhabenheit, Rossini's melodische Fülle und Übermuth begreifen.

Doch ganz abgesehen von dieser allgemeinen Kritik, die meist nur ein unbewußter Ablehnungs- oder Aneignungsprocess des Instinktes ist, abgesehen von der specielleren, welche gewissen Werken eines gangbaren Stils einen besonderen Rang in der Achtung der Nation, der sie angehören, anweist, hat die neuere Zeit eine dem Anschein nach gänzlich verschiedene Kritik sich entwickeln sehen — eine Kritik, welche sich von den beiden vorerwähnten durch das wissenschaftliche Gepäck unterscheidet, das sie nach sich schleift, sowie durch die Kleinigkeitskrämerei ihrer mit Secir- (manchmal wohl auch Küchen-) Messern und Mikroskopen bewerkstelligten Analysen, in welchen sie die Gesetze der vergleichenden Anatomie auf die Kunst überträgt. Die Sprache dieser Kritik besteht aus einem entsetzlichen Jargon, droht mit Ruthe und Peitsche, spielt den menschenfleischgierigen Popanz und die Künstler erschrecken vor ihr, wie Lerchen vor der Vogelscheuche über dem Weizenfeld. Demungeachtet halten wir sie für ganz gleichbedeutend mit der genannten allgemeineren

oder instinktiven Kritik. Um die Wahrheit des Gesagten zu erkennen, entkleide man sie nur ihrer Schreckkostüme und sehe, was für ein hohles, lebloses Ding dieser Flicklappenbündel ist, der nur so lange in Angst versetzt, als man die hiezu nöthige Gespensterfurcht in sich trägt.

Heute wie immer zeigt sich das höchste Resultat der Kritik darin, daß diese oder jene Nation einer gewissen Kunstform und Kunstart den Vorzug vor anderen in Nachbarländern kultivirten Kunstformen und Kunstarten giebt, daß sie diesen oder jenen ihrer Meister und wiederum besondere Werke desselben höher schätzt als andere. Oder könnte man wohl voraussetzen, daß in unseren Zeiten das Schöne schneller erkannt, daß das Mittelmäßige entschiedener zurückgewiesen wird, daß der Haß thätiger, der Neid schädlicher, die Rivalitäten kompfsüchtiger seien? Durchaus nicht! Im Alterthum wie bei uns walteten niedere Leidenschaften. Der blinde Homer mußte hilflos umherirren, Sophokles wurde für wahnsinnig erklärt, als er den „Ödipus" schrieb; Firdusi starb betrogen von seinem Fürsten im Elend, während ein Poetaster, dessen Name der Verachtung der Nachwelt entging, die Gunst des Hofes genoß. Im Mittelalter wußten sich die Künstler und Dichter Italiens des Giftes und des Dolches so gut wie die Fürsten zu bedienen. Und in der folgenden Zeit, seit dem Bestehen der modernen Kritik, starben Chatterton und Gilbert in Verzweiflung, darbten Corneille und Schiller, blieben Beethoven und Schubert zu ihren Lebzeiten unerkannt. Alle diese Beispiele sagen genug. Was endlich noch die durch das jetzige Régime der Kritik so vorzugsweise begünstigten Mittelmäßigkeiten betrifft, so ist es schwer sie mit denen der Vergangenheit zu vergleichen. Ihren flüchtigen Erfolgen folgt schnelles Vergessen, und kaum bewahrt eine Generation der anderen die Namen derer auf, die durch tausend Seifenblasen von Mode-Erfolgen für einen Moment das Leuchten ewiger Sterne umnebelt hatten.

Nach allem dürfte es schwer halten den wirklichen Unterscheidungszug zwischen einer Kritik, wie sie in Ländern herrscht, wo sie sich der Preise bemächtigt hat, und jener aufzufinden, die immer

und überall vorhanden war. Das anscheinend Abweichende ihres Charakters jedoch tritt uns sofort deutlich entgegen. Früher war die Kritik eine Art umhüllenden Fluidums, ein unbestimmbarer Luftkreis, welcher, obwohl er um gewisse Personen und Dinge glänzender und durchsichtiger wurde, doch seiner Natur gemäß unfühlbar und haltlos blieb. Wie Wasser, das durch die Finger der Hand rieselt, entzog sie sich jedem festen Ergreifen. Jetzt hat sie in der Presse ein sichtbares Instrument mit greifbaren Beweisen ihrer angemaßten Macht gewonnen. Seit sie vermittelst derselben ihre Dekorationen, Urtheile, Unsterblichkeitsdekrete und Verbannungsmanifeste in die Welt schleudert, hat sie sich zur Autorität, zum Richtamt hinaufgeschraubt. Sie hat eine Art Folterkammer errichtet, wo sie stündlich, so oft es ihr behagt, das auserlesene Opfer auf die Marterbank, auf das Procrustesbett ausstreckt, ihm spanische Stiefel und Handschellen anlegt, es nach Belieben an langsamem Feuer röstet, es kneift, zwickt, an den Pfahl nagelt, um es zu verhöhnen und zu peitschen und zuletzt schmählich durch die Straßen zu schleifen.

Diese Vermeßenheit der Kritik, dieser oft infame Mißbrauch usurpirter Gewalt hat aber das Eigenthümliche, eine eingebildete, in sich selbst ohnmächtige Tyrannei zu sein, die von jedem gebrochen und überwunden werden kann, der ihr besonnen und muthig die Stirn bietet. Sie hat das Eigenthümliche, in Wirklichkeit nur die Unterwürfigen quälen zu können — das Eigenthümliche, daß sich ihre Marterbanke, Scheiterhaufen und Pranger eben so fiktiv als ihre Adelspatente und Ruhmesbelohnungen erweisen, daß, wenn man sie in der Gegenwart unbeachtet läßt, man ihrer der Nachwelt gegenüber nicht bedarf, daß ihr Köpfen und Viertheilen nur so lange einen Sinn hat, als man sich etwas daraus macht, und ihre Tortur völlig wirkungslos auf denjenigen bleibt, der sich nicht dazu hergiebt ihre Schmerzen empfinden zu wollen. Sie möchte wie ein mittelalterliches „Maleficium" wirken und ein Wachsbild des Feindes in der Absicht mißhandeln und vernichten, daß jede ihm angethane Unbill dem lebendigen Wesen, welches es vorstellt, fühlbar werde, und — oft gelingt es ihr. Solche seltsame Macht kann man über Menschen ausüben, wenn man ihre Einbildung erregt, ihre Eitelkeit

kitzelt, ihre kleinlichen Leidenschaften herausfordert! Und wie schwer wird es der gesunden Vernunft, dem geraden Sinn und ehrlichen Gewissen, lauter als jene die Stimme zu erheben, um die Ungeheuer und Chimären, deren Herrschaft über uns nicht weiter geht als wir selbst sie ihnen verleihen, in ihr Nichts zurückzuweisen! —

Derartige Folgen seiner Erfindung hatte Gutenberg nicht geahnt. So entscheidend auch der Einfluß der Buchdruckerkunst auf den Zustand der europäischen Gesellschaften und den Bildungsgrad der christlichen Civilisationen ab ovo war, so konnte sie doch nicht bei ihrem ersten Auftreten alle guten und schlimmen ihrer Folgen auf einmal entfalten und nicht auf einmal sich in alle Kanäle verzweigen, die zum Empfang ihrer Lichtströme sich öffneten. Manche Generation kam und verging, ehe alle ihre Quellen hervorbrachen, alle ihre Früchte reiften. Drei Jahrhunderte reichten kaum hin, um ihre Konsequenzen vollständig auch im Bereiche der den brennenden Fragen der Politik so fern stehenden Kunst fühlbar werden zu lassen, um die Presse auch in Bezug auf sie zu einer Thatsache von so ernster Bedeutung zu machen, daß es fortan unumgänglich, ja eine Nothwendigkeit ist, ihren Ursprung und ihre Tragweite fest in das Auge zu fassen, ihre Vortheile und ihre Gefahren aufmerksam zu betrachten, damit man sich in den Stand setzen kann die ersteren zu benutzen, den letzteren entgegenzuwirken.

Lange Zeit lieferte Gutenberg's geheimnisvolle Maschine nur Bücher und, wenn sie später ihren Wirkungskreis auch auf periodische Blätter ausdehnte, so war es nur auf solche, die im Dienste von Regierungen und politischen Parteien standen oder auch ausschließlich zu merkantilen Zwecken verwendet wurden. Zu der Zeit aber, als diese dann plötzlich an Bedeutung gewannen und an Umfang zunahmen, waren sie einerseits zu überwiegend von politischen Ereignissen ernstester Art und andererseits zu sehr von philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Bestrebungen, die mit ihrem Stoffreichthum und dem Interesse für denselben eifrig rivalisirten, in Anspruch genommen, als daß im achtzehnten Jahrhundert die Kunst zu enge zwischen ihre Klammern hätte gerathen sollen. Der Krieg der Gluckisten und Piccinisten verwandte

allerdings Druckerschwärze genug in Angelegenheiten der Kunst. Er wurde aber mehr mit Abhandlungen, Libellen und Streitschriften geführt, als mit den regulären Truppen, deren Regimenter wir heute unter den Fahnen sich befehdender Kunstinteressen und Kunstideen kämpfen sehen.

Seit den ersten Decennien des neunzehnten Jahrhunderts aber hat der dauernde Frieden eine große Majorität gebildeter Geister unter das Banner der Künste geschart — zugleich auch hat er die Ausdehnung des Handels und der Industrie in einer Weise begünstigt, daß diese keinen Daumen breit Terrain, keinen gewinnbaren Groschen unberücksichtigt ließen. Wie hätte die Industrie, deren statistische Tabellen heutzutage Ziffern aufzuweisen haben, welche früheren Zeiten fabelhaft, ja unglaublich erschienen sein würden, — wie hätte sie die Ausbeute dieses herrlichen Nachwuchses von Kunstinteressen versäumen können, Interessen, die mit ihren lebhaften Eindrücken und unblutigen Kämpfen einen natürlichen Übergang zwischen den furchtbaren moralischen Erdstößen, den erschütternden Katastrophen einer nicht fernen Vergangenheit und einer Gegenwart bildeten, in welcher sich allmählich der Generationen eine solche Unempfindlichkeit der Nerven bemächtigt hat, daß sie Geschichte, hohe Ereignisse, Ruhm und Glückseligkeit nur noch in ihrem Bezug auf die Börse auffassen! Bald wußte sie die Kunstliebhaberei in einen Luxusartikel umzuschaffen und nicht allein die Aristokratie, sondern jeden Partikulier zu einem gewissen Budget von »menus plaisirs« Theater, Konzerten, Ausstellungen und Ankäufen von Bildern zu nöthigen, welche früher ein Privilegium gekrönter Häupter waren. Die Industrie machte sich zum Makler zwischen Publikum und Künsten, bemächtigte sich aller Werke und Repräsentanten der letzteren, ihrer echten und ihrer Schmugglerwaren, ihrer wahren und falschen Apostel, ihres ganzen Flimmer- und Flitterwerkes, und beutete dieselben in ihrem materiellen Interesse aus. Anfangs wurde es sorgsam verkappt, später heuchlerisch geleugnet und zuletzt schamlos eingestanden, während dessen scheute sie zur Erreichung ihres Zweckes kein Mittel der Ruhmredigkeit, der Lobposaunerei, der Unsterblichkeits- und Vergötterungsmaschinerie, kein

Mittel der Verleumdung, Verpehmung und Verspottung zum Zwecke der hausse und baisse eines Talentes oder eines Kunstwerkes.

Doch wollen wir der Industrie keinen Vorwurf daraus machen, daß sie ebenso, wie sie aus Fabriken, Minen und tausenderlei verschiedenen Unternehmungen ihren Gewinn zu ziehen sucht, hier auf Kosten der beweglichen Einbildung oder der Leichtgläubigkeit und Unwissenheit des Publikums lebt. Ja wir behaupten nicht einmal, daß ihre Dazwischenkunft ausschließlich und nur nachtheilig auf die Kunst gewirkt hätte. Wir verkennen nicht, daß, während sie diese zu ihrer eigenen Erhaltung verbrauchte, sie doch auch zu ihrer allseitigen Verbreitung beitrug; denn es konnte kaum ausbleiben, daß nicht unter dem gesäeten Unkraut auch öfters ein gutes Korn sich hätte finden sollen. Weit davon entfernt ihre Einmischung in die Kunstinteressen lediglich als ein an diesen begangenes Unrecht zu rügen, erkennen wir ihre Verdienste für die Belebung des Kunstgeschmackes, desgleichen die Regsamkeit an, mit welcher sie die Kunst unter die nothwendigen Bedürfnisse des gesellschaftlichen Lebens, unter die dem Reichthum auferlegten Pflichten, unter die feinsten Genüsse der Eleganz einführte. Vor allem wollen wir nicht die Industrie anschuldigen, wenn die Künstler das: Quod licet bovi, non licet Jovi vergaßen, ohne zu bedenken, daß aus dieser Association die Industrie ohne Unehre, die Hand des Künstlers aber nur befleckt hervorgehen konnte; denn jene wuchert nur mit dem Erkauften, zieht nur von dem hergeliehenen Kapital Zinsen, während der Künstler mit seinem Talent, seiner Begabung, seiner Begeisterung, kurz mit sich selbst das Unerkäufliche, das ihm von der Natur freigebig und preislos Geschenkte verhandelt. Wir aber sagen: „der Priester lebe vom Altar, doch eise er den Altar nicht mit."

Sobald die Industrie einmal den kunstgeschäftlichen Betrieb und zugleich die Presse an sich gebracht hatte, drängten sich Tausende zu diesem ergiebigen Fischfang und, wo nur ein Luchsauge einen Gründling ausfindig machen konnte, mußte der Gründling zappeln. Da erschienen Zeitschriften für alle Specialitäten, für die Künste im Ganzen und für jede Kunst insbesondere. Und in Kurzem

hatte jede Specialität mehrere Organe, jedes mit seiner eigenen Meinung oder, um die gangbare Terminologie anzuwenden: „mit seiner Farbe."

Hier kommt ein Punkt ganz besonders in Betracht, welcher auf die in Rede stehende Sache ein eigenthümliches Licht wirft und in der Frage liegt: „Von wem und in welcher Weise wurden diese Zeitschriften redigirt? Fanden sich eben so viele Schreibfähige als Lesebegierige, eben so viele Gedanken spendende, als Gedankenbedürftige?"

Bei einigen Gegenständen mochte die betreffende Ziffer in einem richtigen Verhältnis stehen. Die Politik wurde von denen besprochen, deren Beruf, Sendung oder Aufgabe es war, sich mit ihr zu beschäftigen. Mischten sich auch Unberufene ein, so blieben jene nichts desto weniger die geschätzteren und die am vortheilhaftesten gestellten. Ebenso verhielt es sich mit den religiösen und philosophischen Meinungen, mit Wissenschaft und Literatur, mit Handel und Industrie, mit Ackerbau, Baumpflege, Jagd, Fischfang u. s. w. Größtentheils waren es kompetente Leute, die sich auf diesen Feldern betätigten. Gelehrte wurden von Gelehrten, Schriftsteller von Schriftstellern beurtheilt. Materielle Interessen, administrative Angelegenheiten, Fragen des Rechts, der Gesetzgebung, der Internationalität und andere, selbst wenn sie von weniger vorbereiteten Köpfen abgehandelt wurden, entbehrten dennoch niemals des reiferen und einflußreicheren Urtheils Sachkundiger, welche durch Studium und Stellung, sowie durch die Gelegenheit, theoretisch bestrittene Fragen praktisch kennen zu lernen und auf diese Weise Erfahrung und Nachdenken zu vereinigen, zu entschiedenem Eingreifen fähig und berufen waren.

War es aber auch so bei den Künsten? Befanden sich unter jenen, welche sich das „Machen" oder, wie man sagt, „Erfinden" eines Renommées anzumaßen wagten, welche auf ihre auszuspielenden Trümpfe von Erfolgen, wie auf Eisenbahn- und Auswanderungslose spekulirten, welche geistigen Größen, die nur von ihren Pairs gerichtet werden können, mit dem Weihrauchfaß oder mit Steinwürfen entgegenkamen — befanden sich unter ihnen, fragen wir,

auch viele Künstler, die allein berechtigten Geschworenen eines Kunsttribunals, berechtigt durch Priesterschaft im doppelten Kultus des Schönen: im idealen des Gefühls und im positiven der Form?

In Sachen der Literatur ist die Antwort auf solche Fragen eine entschieden befriedigendere als in Sachen der Kunst. Ihre Werke werden nur von Kollegen untersucht und zergliedert, gerühmt oder angegriffen, welche Fachgenossen des Autors sind und, weil sie in den gleichen Formen zu Hause, dieselbe Sprache reden, sich von Idee und Gefühl des Autors gründliche Rechenschaft zu geben vermögen. Wenn die literarische Kritik Theorien bildet, so thut sie es mindestens nicht bei einem Gegenstand, dessen erste Grundlagen und Grundbegriffe ihr gänzlich fremd sind. In der Kunst aber werden solche Theorien von Leuten besprochen und auf das gerathewohl aufgestellt, die in den allerunterstten Regeln A-B-C-Schützen und nicht im Stande sind von einzelnen aufgeschnappten theoretischen Brocken auch nur die unbedeutendste Anwendung zu machen.

Die wirklichen Künstler haben theils aus Verachtung gegen die Art von Condottiere-Unwesen, welches die Presse trieb, theils aus träumerischer Zerstreutheit die Ausdehnung dieser Macht unberücksichtigt gelassen. Nun ist sie ihnen unversehens über den Kopf gewachsen. Sie ließen der Industrie alle Muße, ausschließlich und mit aller Bequemlichkeit je nach Bedürfnis heute Renommees zu machen und morgen zu verderben — sie erhoben sich nicht gegen diesen schreienden Mißbrauch, als es noch Zeit war und auf die noch nicht gänzlich schamlos gewordene Spekulation ein Protest einwirken konnte — sie versuchten niemals die Horde kritischer Eindringlinge, welche ihre Felder verwüstete, ihr Lager plünderte, ihrem unverletzlichen Herde Gewalt anthat, mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und erduldeten ohne Widerstand alle demoralisirenden Einflüsse dieser angemaßten Herrschaft. Die Schwächeren und Bornirten unter ihnen gehorchten der Mode, huldigten offen dem Metier statt dem Kultus der Kunst, für welche sie nur dann eine Achtung heuchelten, wenn es galt sich einen Nutzen aus einem ihrer Privilegien zu sichern. Manche Treugebliebenen unterlagen gehässigen und ungerechten Verfolgungen. Gelähmt durch das absichtliche Verkennen

ihrer Kräfte fanden sie kein Heilmittel gegen das zehrende Fieber der Entmuthigung und erlitten durch die sonderbare Ansicht die Nadel- oder Dolchstiche der Kritik für wirklich tödtlich zu halten, den trostlosen Untergang ihres Talents. Nur sehr langsam und spät und nur äußerst unbestimmt und schwächlich im Beginn fingen die Musiker an — um hier nur von ihnen zu sprechen — die Nothwendigkeit einzusehen, daß sie dieses Joch abschütteln müßten, daß es sich hier um nichts geringeres als um Hamlet's Dilemma: „Sein oder Nichtsein" handle. Schüchtern und mit allen Nachtheilen, welche das Versäumnis rechtzeitiger Defensive mit sich bringt, versuchten sie nun in den Schranken zu erscheinen — ein Unternehmen, das nicht länger ein leichtes war.

Um die Presse zu beherrschen und allen Gewinn, nach dem die Gier jagt, aus ihr zu ziehen, sah die Industrie sich anfangs zu einer Allianz mit der Literatur veranlaßt. Diese fand zu große Vortheile dabei, um sie nicht mit süßer Befriedigung als ihr alleiniges Eigenthum und zu dessen Verwerthung sich selbst als unentbehrlich zu erachten. Sie überließ der Spekulation allen niederen Gewinn, den Generalen gleich, welche ihren Soldaten alles Plündern und Marodiren gestatten, wenn sie nur, so lange sie unter der Fahne versammelt sind, gehorchen. Jedes Journal sah sich einen neuen Mitarbeiter für irgend eine Specialität verschiedene Male und genau an, ehe es ihm einen freien Raum in seinen Spalten gönnte, während es dagegen seine Kunstbesprechungen ohne Skrupel Individuen überließ, deren musikalische Kenntnisse z. B. sich nur auf eine hohle Nomenklatur beschränkten, die ihnen als Firnis für ihre rohe Unwissenheit in den Gesetzen der Konstruktion und den Geheimnissen des Kolorits unserer Kunst diente. Folgte er nur dem mot d'ordre, so war er schon gut.

Wie berechtigt war unter solchen Verhältnissen Schumann's Ausspruch:

„Die musikalische Kritik bietet ein noch ungeheures Feld; es kommt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß, daher auch musikalische Kämpfe

meistens mit einem gemeinschaftlichen Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten uns die Ritter bald kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen!"[1])

Und wie wahr ist für alle Zeiten das Wort:

„Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren."[2])

Der Himmel verhüte, daß wir den berühmten Helden, die im Reiche der Literatur, des Wissens, des spekulativen Denkens und jeder Art von Fortschritt so viele neue Länderstrecken erobert haben, unsere Huldigung versagen sollten. Allein es kann nicht verschwiegen werden, daß alle ihre großen Verdienste sie keineswegs dazu berechtigten, die Künstler — wie es stillschweigend geschehen ist — von der Debatte über ihre eigenen Angelegenheiten auszuschließen. Die Literatur war in zu kurzer Zeit herrschende Kaste geworden, zu schnell in den Besitz vieler Vortheile jeder Art, materieller und geistiger, gelangt, ihre Stellung wie ihre Eitelkeit war zu blühend und glänzend, zu geschmeichelt und gehätschelt, als daß sie nicht bald die suffisante Miene eines neugebackenen Parvenu hätte annehmen sollen. Wäre es unter solchen Umständen doch gewissermaßen als eine Entweihung des Tempels von Ephesus erschienen, wenn irgend ein armer Teufel von Künstler sich ohne weiteres und so mir nichts dir nichts, ohne zu scharwenzeln und zu kratzfüßeln, in das Pergament- und Palimpsesten-Laboratorium eines wohllöblichen literarischen Patriciats gewagt hätte, welches mit vollem Recht und von Gottes Gnaden diese Künstlerplebs als Vasallen und Vasällchen behandelt, die nach Belieben zinsbar und frohnpflichtig gemacht werden. Allerdings hat sie auch zu Zeiten gekatzenbuckelt vor selbstbewußten, ihre Lehensoberherrlichkeit entschieden ablehnenden Künstlern oder vor solchen, die durch königliche Gunst oder populären Erfolg plötzlich mit stattlich wehendem Helmbusch, ritterlich bewaffnet, mit mehr oder minder wacker erstrittenen Sporen auftraten. Nachdem sie sich aber durch ihre Lob-

1) „Ges. Schriften über Musik" Bd. I, S. 48.
2) Ebendaselbst Bd. II, S. 203.

preisungen einigemal ganz absonderlich kompromittirt hatte, suchte sie sich bei anderen Gelegenheiten und zwar damit zu entschädigen, daß sie Tapfere mit aller Erbitterung überfiel, sie wohl auch durch einen heimtückischen Hieb aus dem Sattel hob, ihr Leben aber nicht gefährden konnte, so lange es behütet war vom Talisman des Genius. Wundere man sich nicht über diese groben Schnitzer! Die Spekulation der Industrie ergreift, sobald ein Künstler die Feuerprobe des Erfolges bestanden hat, für oder gegen ihn Partei je nach dem Gewinn, welcher ihr daraus erwächst, wenn sie ihm ein gewisses Behagen, eine gewisse Achtung gönnt, ihn begünstigen und applaudiren läßt. Alles das ist eben ein Geschäft für sie, bei dem sie sich höchstens über das Mehr oder Weniger des Gewinnes täuschen kann — weiter nichts.

Die Literatur aber macht höhere Ansprüche. Sie wollte ästhetisiren und feierlich richten; richten, nicht allein „unparteiisch" — was ihr schwer fällt, da sie trotz äußeren Schimmers nichts desto weniger ihr tägliches Brod von der Industrie bezieht —, sondern auch „gewissenhaft", vor allen Dingen aber mit einer „vollkommenen Kenntnis des Gegenstandes", was ihr ebenfalls schwer fällt, weil sie für die Kunst und die Vollkommenheit ihrer Werke kein anderes Kriterium besitzt als theils die Meinung ihr befreundeter ausübender Künstler, die sie unmerklich ablauscht, theils die Autorität allgemeiner den Kunstwerken im Laufe der Zeit gewordener Zustimmung.

Die Literatur mag die Künste immerhin besprechen, mag es in eben so nützlicher als glänzender Weise thun: den Werth ihrer Werke aber richtig zu wägen, ihre Schwächen und geheimen Reize an ihrem wirklich richtigen Punkt zu finden und zu erkennen ist ihr nun und nimmermehr möglich!

Empfinden kann die Literatur die Kunst, eingehend beurtheilen können sie nur die Künstler. Und diese finden ihr Urtheil nur in der beharrlichen Verehrung für die Meisterwerke ihrer Kunst. Sie sind die wahre Quelle, die fortwährende Erneuung und unentbehrliche Heiligung ihres Kultus!

Der Nichtkünstler kann nur von seinen individuellen, unverbürgten Eindrücken reden: denn er besitzt nicht die zu ihrer

Motivirung nöthige Grundlage. Wenn seine Unfehlbarkeit ungefährdet bleiben soll, wird er immer die Bestätigung der Zeit abwarten müssen, ehe er über die Ursache seines Enthusiasmus docirt. Darum auch hat die Literatur mit exemplarischer Klugheit Sorge getragen dem Nimbus ihrer Doktrinen nicht durch frühzeitige Bewunderung Abbruch zu thun. Einige Tollheiten ihrer Adepten läßt sie allenfalls durchschlüpfen — ihren Koryphäen dagegen erlaubt sie nur unbedingtes Lob der Vergangenheit und ihrer großartigen, hohen, tiefen, hinreißenden, unvergleichlichen, unnachahmlichen Werke! Unnachahmlich — vor allem! Im Vergleich mit ihnen sind dann die Werke der Gegenwart, wie es sich von selbst versteht, „Bagatellen", „halt- und bestandlose Dinge" oder „schwerfällige, unproportionirte Kolosse"![1])

Wie aber meistens thätige Habgier und finanzielle Interessen rühriger sind als ehrliche und selbst wohlwollende Indifferenz, so ist auch diejenige Abtheilung des literarischen Geschwaders, welche es mit ihren dogmatischen Sätzen, ihren oft interessanten und eifrigen Forschungen und der manchmal sinnreichen Pedanterie ihrer Kunstansichten ernst meinte, gar bald von dem Gewimmel jener Skribler überflügelt worden, welche das Steigen oder Fallen von Künstlern auch nicht einmal scheinbar als eine Kunstfrage behandeln, sondern sie offen ohne alle Scheu je nach Partei-, Kliquen- und Klaquenübereinkunft in den Staub ziehen oder poussiren. Hinter jedem von dieser Literatenklasse gespendeten Lob oder Tadel liegt dann irgend ein winziges oder klobiges Interesse versteckt, und — daß wir es sagen müssen! — niemand widersetzt sich diesem Unfug! Was liegt der Literatur daran! Leidet sie darunter, geht es ihr an das Leben? „War ich zu seinem Hüter bestellt?" kann sie mit Kain fragen. „Bin ich schuld, wenn die Künstler, folgsamen Kindern gleich, sich scheuen die Waffen, mit welcher man sie verwundet, zu be-

[1]) „Mendelssohn hat es auch oft anhören müssen, das Geschwätz einiger berühmter Schriftsteller; die eigentliche Blüthezeit der Musik sei hinter uns."
Ebendaselbst Bd. III, S. 275.

„Eine Zeitschrift für zukünftige Musik fehlt noch."
Ebendaselbst Bd. II, S. 49.

rühren? wenn sie nicht einmal ein Schild erheben, um die Keulenschläge aufzufangen, welche man auf sie niederhageln läßt? wenn sie die Brust geduldig allen Pfeilen, die man auf sie abschnellt, darbieten?"

Das unwissende, aber wohlwollende Publikum, das da kauft und zahlt und sich drängt, das für sein Geld nur die Gelegenheit sucht über das Genossene reden, plaudern, streiten, zanken, klässen, bellen, quaken oder gar brüllen zu können, merkt zuletzt, daß man seiner spottet, daß man es drillt und foppt und, wie in einer Spielhölle, nur auf seinen gespickten Beutel spekulirt. Betäubt und schweigend und in Furcht sich immer, sobald nur von Kunst die Rede ist, an demselben sinnlosen Geschrei langweilen und ärgern zu müssen, wendet es sich endlich mit einer an Verachtung grenzenden Gleichgültigkeit von allem ab, was sich auf sie bezieht.

„War ich zu seinem Hüter bestellt?" — Es ist gewiß wahr: die Presse ist nur dadurch zum Alpdruck für die Künstler geworden, weil diese ihre Konstituirung zum Areopag geschehen ließen, ohne ihre Sitze in demselben einzunehmen, ohne ihr Votum, zu dem doch sie die Erstberechtigten und Berufenen waren, vernehmen zu lassen — eine falsche Bescheidenheit, die nur zu sehr zu ihrem Nachtheil ausgebeutet wurde. Möchten sie doch bedenken, daß trotz allem die Presse bloß der Dolmetscher jener Kritik ist, welche von Anfang an als öffentliche Meinung, als allgemeiner Geschmack bestanden hat, daß sie als solcher imposanter, aber auch bequemer ist als die Konversation — verba volant, scripta manent —; und sie werden einsehen, in welchem Grade — ja wir wagen diesen Ausspruch! — sie für ihr Schweigen verantwortlich, wie sehr sie verpflichtet sind in den Verhandlungen über Wahres, Schönes und Gutes Sitz und Stimme zu behaupten!

Die öffentliche Meinung besteht viel weniger in dem, was die Leute sagen, als in dem, was sie zu glauben bedürftig sind. Denn dem, was gesagt wird, widerspricht man auch; was aber geglaubt wird, wird schließlich ausgesprochen und auch behauptet. Es ist also vor allem wesentlich, daß Männer, welche der Wahrheit näher stehen, auch Zeugnis für sie ablegen, auf daß aus ihrem überzeugenden allmächtigen Reich die Lüge ausgeschieden werde. Seien die Interessen derer,

welche wissentlich das Schlechte vertheidigen, auch noch so verzweigt, sei die Phraseologie der anderen, die in das Blaue hineinreden, auch noch so erfolgreich, so nehmen sie doch immerhin das unparteiische und gebildete Lesepublikum nicht so ausschließlich in Anspruch, daß sich unter demselben nicht einige finden sollten, welche die Stimme der Wahrheit erkennen. Wenn sie auch nicht wagen ihre Meinung augenblicklich auszusprechen, so werden sie doch in näherer oder fernerer Zukunft eine Reaktion zu Gunsten des Echten und Guten anbahnen, mit anderen Worten: eine Kritik der Kritik vorbereiten. Und dann noch: die Voten werden nicht nur gezählt, sondern auch gewogen. In den Augen des Publikums ist oft eine einzige Stimme ein hinreichendes Gegengewicht gegen eine beträchtliche Zahl anderer. Dem Himmel sei Dank! die Lesergattung ist noch nicht ausgestorben, die da zu sagen weiß: Sufficit unus mihi Plato pro uno populo.

Wir sind weit davon entfernt sein organisirte Intelligenzen zurückweisen zu wollen, die, ohne die Gabe der Produktion zu besitzen, durch vollständiges Aufgehen in die Idee der Kunst dahin gelangen, die Bedingungen derselben klar zu erkennen und ihre Zauber zu enträthseln. Sie sind dem Künstler nicht nur sehr willkommen: sie können ihm auch von großem Nutzen sein, indem sie ihn zu einem Vergleichen, zu einem Untersuchen und Prüfen der verschiedenen seine Vorstellung erregenden Eindrücke veranlassen. Wir können nichts besseres wünschen, als daß ein Winckelmann Kunstgesetze abstrahire, daß ein Politiker, wie Guizot, angeregt von einem großen Gegenstande, uns seine sinnreichen Ansichten über denselben als eine Frucht seiner Mußestunden zum Geschenk biete, daß erregbare Phantasien, wie Théophile Gautier oder Heinrich Heine, über Objekte, von deren Reizen sie sich angezogen fühlen, die prismatischen Reflexe ihres vielfarbigen poetischen Sinnes werfen, daß Männer von Talent und gutem Willen sich dem Dienst einer Sache widmen, welche sie enthusiasmirt, und wir werden die dahin gerichtete Thätigkeit jedes Berufenen mit Freuden gewähren lassen, ja sie dankbar anerkennen. Nicht ihr berechtigtes literarisches Handeln erscheint uns gefährlich, sondern die gänzliche Abwesenheit oder mindestens seltene Gegenwart der Männer von Fach.

Denn selbst in dem Falle, daß diese der Kunst keine außerordentlichen Dienste erweisen, würden sie ihr sicher keinen Schaden bringen, wie es unvermeidlich ist, wenn die dilettantischen und käuflichen Federn die künstlerischen überwiegen.

Überdies fragen wir: wem anders als den Künstlern gehört die Kunstkritik?

Wessen Sache ist es über Kunstangelegenheiten zu entscheiden, wenn nicht Sache der Kunstausübenden? Und wer kann besser als die Producirenden selbst die Erzeugnisse des fühlenden und schaffenden Geistes beurtheilen?

Um das Gebiet der Kunst endlich einmal rein zu jäten, das Unkraut zu verbannen, die Giftpilze mit der Wurzel auszurotten, dazu genügen uns nicht die Gelehrten, nicht die Politiker und Dichter, nicht gutgesinnte Parteigänger! Ihnen wäre das zu viel der harten Arbeit und mit Recht würden sie einwenden, daß es nicht ihre Sache sei. Uns aber, uns selbst kommt es zu, unser Haus zu reinigen, Verkäufer, Wechsler und Wucherer zum Tempel hinauszujagen!

Dann werden wir, wo sonst die Prostitution ihr schamloses Haupt erhob, ein freundliches Asyl, eine obdachgebende Stätte erblicken. Hier heißt es nicht mit niedergeschlagenen Augen und gefalteten Händen das Ende des unterlaubten Schauspiels abzuwarten — : es gilt die Waffe zu erheben, unser Lager zu behaupten und so zu befestigen, daß wir Herren unserer Zelte und feststehend bleiben!

Schriftsteller und Poeten, seid uns zu solchem Werke als edle Gäste und Brüder begrüßt! Wie wir den Stein, den Ton, die Farbe als Werkzeug unserer Sprache führen, so seid Ihr Künstler des Wortes, des Wortes in gebundener und ungebundener Rede. Auch wir wissen, daß wir gastliche Aufnahme bei Euch finden werden, nur — wollet nicht zu sehr Eure Livréeträger, Eure Küchenjungen und Geflügelrupfer protegiren und uns weismachen, sie seien tüchtige Kerle! Vermag auch die lehmige Färbung einiger unklarer Bäche den breiten, mächtigen Strom der Kunst, in den sie sich ergießen, nicht im Großen und Ganzen zu trüben, so hüte man sich doch seine durchsichtige Fluth mit derlei Gewässer zu entweihen!

Die Kritik hat unter der einen oder der anderen Form immer bestanden. Da man aber die Wahrnehmung machen mußte, daß sie in solchen Zeiten am blühendsten war, in welchen die Kunst im Begriff stand zu verfallen, so liegt es nahe zu glauben, daß sie von den Massen immer am gerechtesten geübt wurde, so lange sie instinktiv blieb, — daß sie in die Adern der Industrie geleitet zum krankhaften Auswuchs, zum schmarotzerischen Harz an der Eiche wird und daß sie nur dann als der leuchtende Satellit, dessen anziehende und abstoßende Kraft die Kunst in ihrer normalen Bahn erhält, sich bewähren kann, wenn sie von dem Tage an, wo die socialen Verhältnisse ihr nicht mehr gestatten im Zustande unbestimmten Instinktes zu verharren, von der Künstlerschaft selbst geübt wird.

Die Kritik soll dem Schatten gleichen, den jeder feste und wirkliche Körper wirft.

Wie in den Fakultäten unseres Geistes die Reflexion der Schatten des Gefühls ist und dieses um so heller leuchtet, je schneidender es im Kontrast zur Reflexion steht: so soll die Kritik den Schatten zum höheren Glanze der Lichtpartien der Kunst geben. Sie soll der fruchtanbahnende Pflug sein, der die Furchen des Geistes lockert, um die Saaten hineinstreuen zu können, aus denen sich goldene Ernten erheben — goldene Ernten, herangewachsen unter dem Schnee des Kalküls, in der Kühle tiefen Sinnens, gereift unter dem warmen Sonnenstrahl der Begeisterung. Mögen dann auch immerhin feindliche Stürme und die Hagelwetter der Mißgunst sie treffen und beugen: so werden sie dennoch stolz und reich ihre korngefüllten Ähren erheben.

So, wie die moderne Kritik von der Presse in unserer Zeit gehandhabt wird, kann sie der Kunst eben so schädlich als nützlich werden. Wendet man Äsop's Fabel von den Zungen auf sie an, so läßt sich ihr eben so gut die beste, als die schlimmste Wirkung vindicieren. Sie ist eben so sehr das nützlichste Werkzeug zur Verbreitung guten Geschmacks in der Kunst, zur Anerkennung ihrer edelsten Erzeugnisse, zum freien Auskämpfen entgegengesetzter Meinungen und Ideen, zum Beleuchten wohlzuerwägender Fragen, zu begründeten Protesten gegen eingeschlichene, sich breit machende Mißbräuche, als sie im Gegensatz das Schlechte vertritt.

Nach dieser Seite bietet sie der Böswilligkeit und Ignoranz die perfideste Waffe, dem Haß Schminke, dem Neid eine Larve, erhebt sich zum Katheder der Mittelmäßigkeit, gewährt allen erbärmlichen Gesinnungen und borrirten Ansichten Schlupfwinkel und bildet eine Liga zur Unterstützung der Pygmäen in ihrem tödtlichen Kriege gegen wirkliche Größen, gegen Künstler von Herz und Muth, sei es nun ein Guerillakrieg oder ein offener Angriffssturm, ein heimliches Verschwören oder eine bewaffnete Revolte. Sobald aber die Kritik Wucher zum ausschließlichen Nutzen der materiellen Interessen treibt, — Interessen, welche für Handelshäuser und merkantile Unternehmungen von unabweislicher Wichtigkeit sind, für die Kunst aber durchaus gleichgültig bleiben müssen —, ist sie nicht mehr jener Schatten, welchen die Reflexion in den Geistern wirft und den wir an Klarheit mit dem durchsichtigen Schatten einer Flamme auf dem von elektrischem Licht erhellten Kreis vergleichen möchten, sondern ein Schmutzfleck, der unsere Hände besudelt und unsere Augen anwidert. Wenn sie von Kritikastern betrieben wird, die sich von der Genesis weder der Vorzüge noch der Mängel eines Kunstwerks Rechenschaft zu geben vermögen, die ohne Sinn und Verstand Phrasen zusammenstoppeln, ohne nur mit ihrem Zustutzen fertig geworden zu sein, ist sie eine unnütze Tortur, ein schmähliches Verstümmeln, eine grausame Vivisektion, gleichzeitig absurd und empörend, wo nicht lächerlich!

Werden die Künstler angesichts solcher Thatsachen und eines für sie so gefährlichen Zustandes fortfahren aus Trägheit oder Mangel an Selbstvertrauen eine Arbeit anderen zu überlassen, welche dieselbe mit so viel weniger Fähigkeit, als sie es könnten, ausführen und doch mit einer gewissen Kunst und einer den Künstlern wesentlichen Schaden bringenden Geschicklichkeit?

Wohl kennen wir die Skrupel, durch welche sich viele Künstler von der journalistischen Betheiligung an ihren eigenen Interessen zurückhalten lassen — Skrupel, die in unseren Augen ehrenvoller sind als Scharfsinn, und um welche man diejenigen beneiden könnte, die an ihnen leiden. Wissen sie doch nur zu gut, wie mühsam man den Gebrauch des Pinsels, des Meißels, der Partitur erlernt! In edler Bescheidenheit scheuen sie zurück vor dem literarischen Gebrauch der

Feder, vor einem Werkzeug, dessen Handhabung sie nicht erlernt und geübt haben. In einer begreiflichen, aber unter den bestehenden Verhältnissen übertriebenen Achtung für die Literatur lebten sie zu lange in dem Glauben, daß zur Betheiligung an der Presse nur Künstlerschaft sowohl in Prosa als in Poesie berechtige, als daß sie so bald sich dieses Vorurtheils entäußern könnten. Um gedruckt zu werden, dachten die Besten und Verständigsten und gerade solche, die in dieser ihrer eigenen Angelegenheit die Stimme hätten erheben sollen, genüge es nicht vieles gelernt, gedacht und überlegt zu haben: man müsse auch die Kunst des Ausdrucks besitzen. Als ob die Artikellieferanten der Journale so viel gelernt, gedacht und überlegt hätten! als ob sie das nöthige savoir dire besäßen! Die redlichsten Künstler mochten sich noch so oft eingestehen, daß sie hundertmal besser als die Beurtheilenden verstünden, um was es sich handelte: sie wagten sich nicht hervor, gleichsam als fürchteten sie Lügen gestraft zu werden, wenn sie sich die nöthige literarische Fähigkeit zutrauten.

Angesichts der Stellung, welche die Presse in unseren socialen Verhältnissen einnimmt, muß eine solche Zurückhaltung für einen entschiedenen Irrthum erklärt werden. Denn heutzutage ist es durchaus kein so folgenschwerer Schritt mehr in ihre Reihen zu treten. Ehemals war das Buch eine Tribüne, das Pamphlet ein Schaugerüst. Man setzte sich selbst in Scene, wenn man das Publikum anredete. Im neunzehnten Jahrhundert hat das Wort „Autorschaft" viel von seinem Gewicht eingebüßt. »Le journal a tué la conversation« sagt man in Frankreich, wo die pikante Unterhaltung zu einer wahren Kunst, zu einer Macht geworden war, so daß ihre Wirkungen im gefürchteten Ansehen politischer Hebel standen. Allerdings — getödtet ist sie nicht. Aber seitdem sich die meisten Gebildeten aller Stände und Nationen ein allgemeines Rendezvous in der Presse geben, ist sie umgeformt.

Wie einst die Konversation die Menschen um den traulichen Kamin mit seinen Verzierungen von japanischem Porzellan oder um die Tische einer Weinstube oder auf den Bänken einer Kneipe versammelte, so thut sie es jetzt im Journal, je nach ihren verschiedenen Begabungen — richtig oder falsch, weitschend oder bornirt, poetisch oder

sophistisch. Die Zeitung ist zum Sprachrohr für sie geworden, durch dessen Vermittelung sie sich über Zeit und Raum wegsetzt und mit unbekannten Gleichgesinnten verkehrt. Hier ist niemand mehr ausschließlich auf die Umgebung beschränkt, welche Geschick oder Zufall ihm angewiesen. Gleiche Überzeugungen und Interessen reichen sich aus weiter Ferne die Hand, sympathische Tendenzen verbrüdern sich allenthalben. Die Zuhörerschaft einer gelehrten Unterhaltung ist nicht mehr durch die Größe des Lokals bedingt: dieses dehnt sich im Gegentheil über alle Länder und Zonen aus.

Wenn nun die Presse nichts als eine neue Form der Konversation, eine neue Art ist Gedanken auszusprechen, wie sie der tägliche Lauf der Dinge und Weltbegebenheiten in uns erweckt und wie sie in unserem Geiste, in unserer Anschauung sich widerspiegeln: warum sollte dann ein ausgezeichneter Künstler — was gleichlautend ist mit „geistvoller Kopf" — der Fähigkeit ermangeln seine Ideen und Meinungen, seine Gefühle und Eindrücke anschaulich zu formuliren und so zur großen Konversation in der Presse beizutragen? Und beschränkte er sich auch nur auf gewisse Specialitäten, so wird er immer über diese Belehrendes zu sagen wissen. Wer auch nur sein Handwerk recht versteht, wird selbst ohne besondere Kunst der Rede sich besser darüber aussprechen können als die Ignoranten, welche so vielfach die Druckereien mit ihrem rhapsodischen Kunstgeschwätz darum überschwemmen, weil die Künstler selbst nichts in ihrer eigenen Angelegenheit liefern.

Als noch die öffentliche Meinung über Kunstgegenstände nur in dem gesprochenen Wort bestand und die Kritik ungedruckt blieb, haben sich die Künstler bei gelegentlichen Unterhaltungen so wenig wie jetzt der Befriedigung entäußert ihre Ideen in den pikantesten Wendungen und den anschaulichsten Formen auszusprechen: warum sollten sie also jetzt stillschweigen, da ihre Worte, statt von etwa hundert Lippen wiederzutönen, von tausend Augen gelesen werden? Selbst wenn sie anfangs etwas ungeschickt wären, was würde es thun? So etwas würde sich bald abschleifen und nach einiger Übung würden sie eben so gut Journalartikel liefern, als ihre Korrespondenzen oft merkwürdige Thatsachen oder anregende Gedanken in graziösester und genialster

Weise mittheilen, wie dies beispielsweise aus der Briefsammlung der italiänischen Maler hervorgeht. Wie wenig Mühe würde es kosten, das Wesentliche solcher vertraulicher und von vielen Künstlern in Menge gegebener Mittheilungen in ein Resumé klar und elegant dargestellter Meinungen zusammenzufassen?

Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement —
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Ohnedies handelt es sich in diesem Falle nicht darum, „Schriftstellerei zu treiben", sondern gesunde Ansichten zur Geltung zu bringen, die Meinung kompetenter Männer zur herrschenden zu machen. Die Formfrage muß hier dem inneren Gehalt den ersten Rang einräumen. So sehr Vorzüge des Stils ein Verdienst, ein Reiz, ja ein Mittel mehr zum Erfolg sind, so sind sie doch, falls nur die vorgetragene Sache eine gerechte und richtige ist, nicht unentbehrlich; denn erstens trifft die Natur für das Nöthige immer Vorsorge und da, wo sie Intelligenz spendet, fügt sie auch die erforderliche Logik zu ihrem klaren Ausdruck hinzu. Und überdies ist der geistige Aufwand oder Luxus, der zur schönen Darstellung des Wahren und Richtigen wünschenswerth ist, durch eigenen Fleiß und etwas Aufmerksamkeit wohl zu erwerben. Nicht nach Befriedigung unserer Eitelkeit, nicht nach literarischer Vollkommenheit haben wir zu streben, sondern uns zur Vertheidigung unseres Grundes und Bodens in Reihe und Glied zu stellen, um wenigstens mitgerechnet und beachtet zu werden, wo Tod oder Leben unserer geistigen Existenz auf dem Spiele steht.

Die Kritik soll mehr und mehr Sache der produktiven Künstler selbst werden.

Das ist nicht nur um der Kunst willen eine Nothwendigkeit: sie ist es auch zum Besten nicht einer zweifelhaften Majorität, aber einer Minorität, welche zahlreich genug ist, um den Ton anzugeben, und die in aufrichtigem Streben nach Belehrung und Bildung des Geschmacks, sowie nach ungeschmälertem bewußtem Genuß und Besitz des Schönen sich sehnt.

Dem Einwurf gegenüber, daß die Künstler schwerlich einer doppelten Produktivität nachkommen könnten, behaupten wir, daß im

Gegentheil die kritische Bethätigung eine höchst nützliche für sie sein wird, weil durch ein Vergleichen und Beurtheilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resumiren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für **die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen**, für **die Reife seiner Reflexion** unbedingten Nutzen ziehen muß.

Ein zwiefaches Bedürfnis und eine zwiefache der Arbeit des Menschen anhaftende Schwäche haben in unseren Zeiten ernste staatsökonomische Probleme hervorgerufen. Mit der Nothwendigkeit einer gewissen Theilung der Arbeit — also der Specialität — erkannte man zugleich, daß es unmöglich sei die Thätigkeit eines Individuums ohne Beeinträchtigung seiner Intelligenz auf irgend eine ausschließliche Beschäftigung aus dem Grunde zu beschränken, um für die specielle Thätigkeit möglichste Vollkommenheit zu erzielen. Es giebt fast keine Art von Arbeit, deren sämmtliche Theile von einem Einzelnen ausgeführt werden können. Keiner möchte die Geschicklichkeit besitzen, sie unter allen ihren möglichen Formen zu bewältigen. Im Militärischen ist der tüchtige Genieoffizier vielleicht ein schlechter Reiter, im Handel wird der geschickte Komptoirist selten zum Kommando eines Kauffahrers genügen, in der Industrie wird der feinste Aufspürer geeigneter Anlagestellen für Kapitalien vermuthlich ein schlechter technischer Direktor sein, in den Künsten wird man aus dem trefflichen Architekten keinen guten Bildhauer machen. Ebenso entstellen Poeten oft ihre schönsten Scenen durch schlechtes Vorlesen und mancher Komponist, der die herrlichsten Tondichtungen schafft, ermangelt der Geschicklichkeit sie auszuführen. Trotzdem wird jeder von diesen Speciellbegabten sich unwiderstehlich zur Ausübung irgend eines Talentes, welches zu seinem Beruf in durchaus keiner Verwandtschaft steht, hingezogen fühlen. Der Genieoffizier malt vielleicht mit Talent oder der Komptoirist versteht sich ausgezeichnet auf Baumpflege, der Kapitalist ist Bibliomane, der Architekt Musiker, der Dichter Archäolog. Und der Musiker sollte nur Musiker sein? warum nicht vielleicht auch etwas anderes? etwa Schriftsteller?

Obwohl zum Erringen eines gewissen Fertigkeitsgrades in jedem Fach ein gewisses Zeitopfer, ein beharrliches Koncentriren des

Willens erforderlich ist, auch die von jedem Künstler erstrebte Vollkommenheit nur durch eine anhaltende Richtung aller Kräfte auf das eine Ziel verwirklicht werden kann und endlich die Inspiration nur dort häufig Einkehr hält, wo man stets zu ihrem Empfang bereit ihr auf halbem Wege entgegenkommt: so beeinträchtigt diese Starrheit des Willens, diese fortwährende innerliche Koncentration doch in keiner Weise den Gebrauch der übrigen geistigen Fähigkeiten. Der Musiker aber ist der letzteren nicht etwa bei seiner Geburt verlustig gegangen, mit so viel Recht auch diejenigen an der Möglichkeit ihrer Urbarmachung zweifeln mögen, welche sie gewöhnlich brach liegen sehen. Das Auge der Seele verlangt im Gegentheil, eben so wie das physische Auge, zeitweise von dem fixirten Gegenstand nach einem weiteren Horizont abzuschweifen, um alsdann von dessen in Färbung und Form verschiedenen Aussichten zur Betrachtung des Einzelgegenstandes mit erneuter Frische zurückzukehren.

Auch empfindet der Künstler lebhafter als andere allen Nutzen und allen Nachtheil der Specialität. Denn durch sie gewinnt der Arbeiter, während der Mensch einbüßt, und doch muß gerade der Künstler zur höchsten Meisterschaft die ganze Vollendung des Arbeiters mit der vollkommensten Entfaltung des Menschen vereinigen.

Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts — Hülle der Idee, Körper der Seele.

Sie muß demnach auf das feinste geschliffen dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.

Jeder Mangel der Form ist wie ein den reinen Krystall des Gefäßes trübender Dunst, welcher umnebelnd und verhüllend das Leuchten und Strahlen der Idee hindert.

Demnach ist formelle Gewandtheit und Fertigkeit des Arbeiters ein wesentliches Erfordernis des bedeutenden Künstlers. Wesentlich — und doch nicht ausreichend! Denn was wäre ihm die starre Form ohne eine große, schöne Idee, welche ihr Leben giebt? was hülfe ihm die marmorne Galathea, wenn er ihr nicht den Athem eines Gefühls einhauchen könnte?

Die des inneren Gefühls entbehrende Form befriedigt nur den

Sinn und bleibt Sache des Handwerks. Nur als Einkleidung einer Idee hat sie Werth für den echten Künstler.

Die Form um ihrer selbst willen zu kultiviren ist Sache der Industrie, nicht Sache der Kunst. Wer es thut, mag sich Künstler nennen, aber treibt nur Metier.

Kunst ausüben heißt eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden.

Je gebildeter, denkender, unterrichteter also der Mensch ist, desto feiner werden sich die Gefühle und Ideen erweisen, welche er als Künstler der Form einverleibt. Ist es demnach für den letzteren unumgänglich, einen beträchtlichen Theil seiner Zeit auf das Erlangen einer tüchtigen Werkfähigkeit und Beherrschen der Formen zu verwenden, so darf er andererseits seine Intelligenz nicht verwittern und verrosten lassen — er darf sie nicht abgeschlossen halten von den übrigen Sphären menschlicher Thätigkeit, deren verständnisinnige Anschauung ebenso seine Einbildungskraft nährt, als sie seine Phantasie erregt und seine Inspiration hervorruft.

Die geistige Verwilderung, die nur zu oft den an die fortwährende Ausübung einer rein mechanischen Specialität gebannten Fabrikarbeiter befällt, verletzt die menschliche Würde, die christliche Liebe, das humane Gefühl.

Und doch scheint es uns, als bringe das in seiner Specialität eingepferchte Verharren für die Intelligenz des Arbeiters verhältnismäßig weniger Schaden als für den Geist des Künstlers, bei dem oft auf Kosten des Menschen die mechanische Ausbildung so lange vorzugsweise vervollkommnet wird, bis — das himmlische Feuer zum Teufel ist. Es giebt viele Beispiele — namentlich unter den Musikern —, welche beweisen, daß man durch ein vollständiges Aufgehen in den Mechanismus der Kunst endlich dahin gelangt, die letztere nicht länger für einen Spiegel der Außenwelt, für ein Echo der menschlichen Seele zu halten, sondern höchstens etwa für eine Art Kaleidoskop oder chinesisches casse-tête!

Nur das Genie ist, kraft seiner hohen Intuition, im Stande von einer abgeschlossenen Felsschlucht aus mit hochgebreitetem Gefieder Höhen im Sturme zu erstreben, zu denen selbst sein angelegte und

bevorzugte Naturen nur am Wanderstabe geistiger Lebenserfahrungen emporklimmen können. Ohne zu befürchten, daß Thatsachen uns widerlegen könnten, glauben wir behaupten zu dürfen, daß jeder Künstler — ausgenommen das Genie, welches selbst eine Ausnahme ist und sich in Verhältnissen, für die wir keine Norm haben, entfaltet, blühend und groß wird — und insbesondere wieder der Musiker nicht ohne Nachtheil für die Tragweite seines Talents, für die Fülle seiner Einbildungskraft, für die Empfänglichkeit seiner Seele und endlich für das Gefühl in Herz und Nieren seines menschlichen Wesens mit dem exklusiv praktischen Studium seiner Kunst sich nothdürftig behelfen und von dem allgemeinen socialen Entwickelungsproceß abschließen kann, ohne überall außerhalb des Kreises seines Standes und Faches als Eindringling zu erscheinen. „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponiren als wer seine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. herholt“.[1]

Und würde unter allen den Arten, die Überfülle seiner Thätigkeit zu absorbiren, die nur auf die Kunst zu richten wir nicht für rathsam erklären können, es nicht die einfachste und natürlichste sein, wenn er sich bestrebte ebenso faßlich mit der Feder als mit der Zunge konversiren zu lernen? Welche Nebenaufgabe oder Beschäftigung würde ihm näher liegen können, als die: seine Reflexionen als Frucht seiner Erfahrung, seine Überzeugung als Frucht seiner Reflexionen klar und in verständlicher Form mitzutheilen? was ihm mehr Befriedigung gewähren als seine Bewunderung für Schönheiten, die ihn entzücken, für Künstler, die er schätzt und die ihm sympathisch sind, zu beweisen? seine Opposition gegen Verletzungen des Kunstgebiets, gegen Persönlichkeiten, die solche ausüben, auszusprechen?

Sowie die Künstler die Nützlichkeit eines im allgemeinen Rendezvous der Presse stattfindenden fortgesetzten Austausches ihrer Ideen mit Personen, die durch Verständnis und Wissen dazu befähigt sind, einsehen und die Nothwendigkeit sowohl ihr Schweigen zu brechen, als auch sich gegen die unerträgliche Herrschaft eines unbe-

1 „Ges. Schriften ü. Musik“ Bd. IV, S. 206.

rechtigten, tyrannischen Journalismus aufzulehnen erkennen würden; so würde von diesem Moment an in nicht allzulanger Zeit die Kritik ebenso in ihren Händen sein, wie jetzt das ungebrauchte Recht derselben.

Ohne jedem Künstler die förmliche Verpflichtung zur Kritik moralisch aufdringen zu wollen, hegen wir die Überzeugung, daß, wenn die Literaten an Stelle der Künstler nur ausnahmsweise die Besprechung künstlerischer Theorien und Interessen — Lob und Tadel ihrer Leiter, Vorzüge und Mängel ihrer Werke — ausübten, wenn die Mehrzahl der Federn, welche diese Aufgabe zu erfüllen trachten, sich aus unserer Mitte anstatt aus den obskuren Reihen einer gewissen literarischen Dienstbotenschaft rekrutirten, die zu befürchtenden Übelstände weniger Gefahr in sich tragen würden als der jetzige Stand der Dinge.

Diese Vorschläge werden wohl auf viele Einwürfe stoßen. Insbesondere sehen wir einem entgegen, welcher als unübersteigliches Hindernis bezeichnet werden wird:

„Die Künstler," wird man sagen, „sind nicht unparteiisch genug, um Kritik zu üben".

Wir fragen aber: sind Referenten anderer Gebiete in höherem Grade hiezu geeignet? sind es Gelehrte und Literaten unter einander?

Vielleicht, daß man sich zur Begründung des Einwurfs auf Thatsachen stützt, die unglücklicherweise nicht alle abzuleugnen sind. Man wird die Künstler ganz besonders der nur zu oft bewiesenen Eifersucht und des Neides zeihen; man wird ihren Egoismus, ihre persönliche und hinderliche Ruhmsucht, ihre übertriebene Selbstliebe und eingefleischte Eitelkeit rügen und hieraus gerechte Zweifel an ihrer Befähigung folgern, über Arbeiten und Bestrebungen anderer Rechenschaft zu geben, sowie Zeitgenossen oder selbst Vorgänger gerecht zu beurtheilen. — Wir unterlassen es das Leidige dieser Fehler zu mildern und wollen nicht weiter erwähnen, daß jener Egoismus nicht immer so kleinlich ist, als es den Anschein hat, daß dem scheinbaren Neid meist ehrenhafte, von dem Fanatismus entgegengesetzter Meinungen getriebene Ansichten zu Grunde liegen, daß die gewöhnliche Beurtheilung oft das zum groben Neid

stempelt, was viel eher die Folge einer gewissen von der Specialität in Künstleransichten bedingten Engbrüstigkeit ist.

Denn in der Specialität liegt die Beschränkung der in der Kultur der Intelligenz liegenden gleichen Empfänglichkeit für verschiedene Formen des Schönen, liegt die Verringerung des Verständnisses für seine wechselnden Kundgebungen.

Ja wir leugnen ganz und gar nicht die betrübende Art und Weise, in welcher Künstler manchmal mit einer Zuversichtlichkeit, die ein bequemer Deckmantel für ihren Unwillen ist, alles für „falsch", „verfehlt" und „unvollständig" erklären, was nicht mit den Formen übereinstimmt, in welchen sie selbst ihr Ideal zu verfolgen nur zu ausschließlich sich gewöhnt haben. Wir gestehen selbst die oft kindische Ruhmsucht der Künstler, ihr häufig durch Verkennung in Bitterkeit verwandeltes Selbstgefühl, ihre durch Ungerechtigkeit gereizte Eitelkeit zu und die Möglichkeit, daß in so beschaffenen Verhältnissen ihre Kritik wahrlich manchmal den Stempel der Parteilichkeit tragen kann. Aber gesetzten Falls: diese Übel könnten ein oder das andere Mal — denn wer möchte ihr unausgesetztes, allgemeines Bestehen, ebenso wie umgekehrt eine unausgesetzte Infallibilität behaupten wollen? — die wohlthätigen Folgen, welche wir von einer von Künstlern selbst geübten Kritik erwarten dürfen, verringern: würde sie dann besser in den Händen von unproduktiven Liebhabern und Dilettanten liegen, welche, in die tiefen Mysterien der Kunst halb oder gar nicht eingeweiht, weder ihre Geschichte und ihre nächste Vergangenheit kennen, noch Ahnungen über ihre Zukunft zu fassen im Stande sind? welche nicht aus eigener Kraft und ohne Beihülfe die Intentionen des Künstlers zu erkennen und weder glückliche noch ungeschickte Neuerungen, so wenig als kühne oder kleinliche Nachahmungen oder Plagiate von einander zu unterscheiden wissen, um gründlich über das Gelungene oder Nichtgelungene eines Werkes sprechen zu können? 'Wäre das besser?'. Und worin, wenn nicht in unserer Forderung, konnte eine Abhülfe des erwähnten Übels zu suchen sein?

Nirgends anders wird man sie finden können als in der als nothwendig erkannten sorgsameren Erziehung der Künstler. Diese

würde sie mit den Wissenschaften, mit der Literatur und Geschichte, mit dem Verlauf und Geschick der übrigen Künste vertraut machen, ihnen einen erhabeneren Standpunkt anweisen und einen Ideenkreis erschließen, vor welchem die Kleinlichkeiten der Steckenpferdliebhabereien, sowie die aufeinandertretenden örtlichen und nationalen Rivalitäten von selbst ein Ende fänden!

Diese gediegene Kultur ließe sich ohne außerordentliche Anstrengungen erwerben, ja sie wäre aus der Luft zu greifen, sobald die Künstler freiwillig der exklusiven Hingabe an eine einzelne Fähigkeit entsagen wollten.

Noch ein Punkt, ein Einwurf gegen den Künstler-Kritiker ist in Betracht zu ziehen: seine vielleicht überwiegende Dosis Phantasie, welche Mißtrauen gegen seine reinsten Absichten einflößen könnte. Nur zu sehr — sagt man von gegnerischer Seite — müsse man befürchten, daß diese folle du logis, gewohnt ihren Sabbat in seinem Hause zu halten, auch in seinem kritischen Bureau ihre Streiche ausführen werde.

In dieser Beziehung machen wir nur auf eines aufmerksam, daß nämlich — Fehler gegen Fehler gehalten — wir jene, die manchmal im Gefolge der Phantasie erscheinen, für erträglicher halten als die anderen, welche die unvermeidliche Magisti der Mittelmäßigkeit sind. Das Mißliche des Reichthums gilt uns hier wie in anderen Fällen annehmbarer als das Mißliche der Armuth. Und in unserer Schätzung haben — wenn die volle Wahrheit uns zu sagen erlaubt ist — die Thorheiten geistreicher Leute höheren Werth als aller Verstand der Albernen. Doch sei bemerkt, daß Mme de Staël, als sie den Ausspruch der h. Theresia popularisirte, mit welchem diese die Phantasie als «folle du logis» bezeichnete, demselben eine nicht ganz stichhaltige Wendung gegeben hat. Denn was von der Sphäre beschaulicher Gefühle aus ganz treffend sich sagen ließ, verliert, wenn auf natürliche Eindrücke angewandt, vieles von seiner strengen Richtigkeit.

Wenn die Phantasie im gewöhnlichen Leben wirklich oft die genannte Rolle spielt, wenn sie in ihren Anfällen von Taumel und Trunkenheit gefährlich werden kann —; mit welchen Wohlthaten

entschädigt uns nicht wieder auf anderer Seite diese sanft strahlende Göttin? Haucht sie nicht die Eintönigkeit unseres Geschicks und die farblosen Blätter trockener Schulweisheit mit rosigen Farben an? Verwischt und mildert sie nicht, indem sie uns in das Verständnis der zu Fehlern gewordenen Irrthümer einweiht, die scharfen Konturen unserer Schmerzen, die allzustrengen Machtsprüche unseres Zorns, unseres Tadels? Verschönert sie nicht, wenn auch mit Scheinfreuden, mit Traumblumen und märchenhaftem Edelgestein, unser Künstlerleben, sowie den Stil unserer Kunst? Hebt sie uns nicht in ihrem Flügelwagen über den Winkel, in dem wir kauern? und zeigt sie uns nicht aus der Höhe des Firmaments, weit unter uns, den eingeschrumpften Erdball? Führt sie uns nicht in das Schattenreich und läßt uns in wunderbaren Reden mit den Heroen der Vorzeit verkehren? und zeigt sie uns nicht im Limbus der Zukunft die nebelhaften Gestalten unserer Nachfolger, um uns deutlicher den Punkt erkennen zu lassen, den wir selbst in der Kette der Geister ausfüllen, so daß wir uns als eines ihrer Glieder zwischen dem Gewesenen und dem Werdenden fühlen?

Ist es nicht die Phantasie, die alle Kränze unsterblichen Ruhmes, selbst für die Stirnen der Weisen flicht, die gerade ihr und ihren Verführungen und Vorspiegelungen gegenüber als die unerbittlichsten, unzugänglichsten und mit ihren Reizen am wenigsten bekannten gelten? Alexander von Humboldt hat ihr seine Anerkennung nicht versagt; er sprach aus, daß ohne sie die Wissenschaft selbst stagniren, ja verkümmern würde. Vor des Denkers Auge zaubert sie die Hypothese, diese Sirene, die ihm falsche Schätze verheißt, um ihn mit echter Wahrheit zu bereichern, diese Sternschnuppe, deren flüchtige Erhellung hinreicht ein Ziel zu beleuchten, zu welchem der Weg mit unbekannten Perlen besäet ist! Und wenn der Mensch, geleitet von diesem neckischen Kobold, da eine Quelle findet, wo er Früchte gesucht, kann sein Fund nicht auch dann immer noch als kostbar genug sich erweisen? War nicht die Astrologie eine wunderliche Schale, welche die Astronomie als Kern enthielt? Haben uns nicht die Alchymisten die Chemie von den Wegen heimgetragen, auf welchen man Licht in Gold zu verwandeln suchte?

Ohne Phantasie keine Kunst, ja nicht einmal Wissenschaft, folglich auch keine Kritik!

Wenn letztere „im Geiste des Lesers den Eindruck reproduciren soll, den das zu beurtheilende Werk auf Hörer oder Zuschauer hervorbrachte", so bedarf der Schriftsteller nicht weniger Phantasie als der Künstler, um sich von dessen Werk so ganz durchdringen zu lassen, bis er den von ihm empfangenen elektrischen Schlag auf andere zu übertragen fähig ist.

Die Phantasie darf nicht als nachtheilig betrachtet werden. Sie ist bei Kunstabhandlungen nicht nur nicht nachtheilig, sondern muß bei den Verfassern derselben als unentbehrlich vorausgesetzt und gefordert werden. Und — wir wiederholen es — sollte sie die letzteren auch zeitweise, in Stunden unwiderstehlicher Exaltation oder nicht zurückzuhaltenden Unwillens, über die Grenzen mathematischer Genauigkeit, ja bis zum Irrthum fortreißen: so sei man versichert, daß diese Abschweifungen vom richtigen Weg niemals ganz unnütz sein werden. Jene Irrthümer werden nie ohne einen Funken Wahrheit sein und oft sogar mehr Keime neuer Ideen enthalten und die Geister lebhafter zum Nachdenken über höhere Dinge anregen, als alle hergeplapperten Albernheiten und Gemeinplätze abgeschmackter Pedanten, die allerdings niemals einen Sturz riskiren, weil sie nie anders als am Boden kriechen.

Doch scheint es, als begriffen die Musiker, daß für sie die Stunde gekommen ist, in welcher sie unmöglich der Breiche den Rücken kehren und ihr geistiges Vaterland mit seinen von der Kritik festgestellten Grenzen fremden und profanen Händen überlassen können. Seit etwa fünfzehn Jahren vergrößert sich allmählich die Zahl derer, welche zu den musikalischen Notabilitäten unserer Zeit zählend sich auch schriftstellerischen Ruf erworben haben. Berlioz schwingt in Frankreich seinen Scepter, der oft im Goldflimmer seines Humors erglänzt und bald von der Phantasie in eine Zaubergerte, bald von Ingrimm und Ungeduld in eine scharfe Ruthe verwandelt wird. Wagner führt auf systematischem Plan die Stufenleiter eines ganzen Ideenbaues auf, welcher die Gesellschaft auf der Basis einer Pyramide zu umfassen strebt, deren Spitze das Drama

bildet. Marx fesselt durch den Adel seines Stils, dessen Präcision in manchem Passus den Genius der lateinischen Sprache heraufzubeschwören scheint, während in anderen Partien die prangende Fülle poetischer Bilder die tiefsten Gedanken begleitet. Hiller, Halévy und Adam führen eine feine, lebendige, scharfe, geistreiche Feder und Hans v. Bülow wird nicht um Tinte zu seinen Partituren verlegen sein, weil er vordem manchen Tropfen zu beißender und geistvoller Ironie verbrauchte. Wie jener Philosoph den Leugnern der Bewegung dieselbe durch sein eigenes Gehen begreiflich machte, so mag die Aufzählung der genannten Namen denjenigen als ein Beweis genügen, welche an der Möglichkeit zweifeln, daß man schriftstellerisches und künstlerisches Talent vereinigen könne.

Bei Schumann ist diese Vereinigung noch durch das Verdienst erhöht, daß er nicht unbewußt dem Drang der Verhältnisse nachgab und, nachdem er diese erkannt, nicht erst die äußerste Nothwendigkeit zum Handeln abwartete. Er drückte der Darlegung seiner Ansichten das Siegel geistiger und materieller Opfer auf. Nicht damit zufrieden, für seine Idee — die vor zwanzig Jahren ebensowenig allgemein begriffen wurde, als sie es kaum in den nächsten Decennien sein durfte — zu eifern, zu predigen, zu arbeiten, zu kämpfen, setzte er für die erkannte Wahrheit Gut und Leben ein. Ein richtiger Blick ist zu allen Zeiten ein Vorzug. Das durchdringende Seherauge aber, das aus einem Zusammentreffen verschiedener Umstände die kommenden Wirkungen beurtheilt, ihre Tragweite von Anfang an erkennt und Uebelstände sogleich nach ihrem Auftreten richtig wägt, ist nur Sache einer außergewöhnlichen Intelligenz. Und die gewonnene Überzeugung Jahre lang konsequent mit Klugheit, Geschicklichkeit, Takt, Muth und Kraft festzuhalten zeigt einen über dem Alltäglichen stehenden Charakter.

Sowohl durch seinen gewählten, reinen und graziösen Stil, als durch die treffende, harmonische Anwendung seiner Bilder gehört Schumann unbedingt zu den bedeutendsten Schriftstellern der Gegenwart — zu denen, welche die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umgeschaffen haben. Bis dahin hatte man in Deutschland selten Wissenschaftliches, Vernünftiges und Richtiges

über Musik in einem blühenderen Stil als dem bei Lehrbüchern der Arithmetik gebräuchlichen vortragen hören. Schumann vermied diese Trockenheit der Fachmenschen, die in so wenig anziehender Weise und immer nur vom technischen Standpunkt aus über Musik derartig gesprochen hatten, daß man leicht von ihr selbst hätte abgeschreckt werden können, wenn man als Musiker nothwendigerweise solche Speisen verdauen sollte. Er wußte die Laien zu interessiren, denen bisher die musikalischen Zeitschriften meistens für zu viel Langeweile zu wenig Belehrung geboten hatten. Ohne sich abenteuerlichen dilettantischen Phantasien über unsere Meisterwerke hinzugeben, ohne sich auch nur daumenbreit vom Boden der Wirklichkeit zu entfernen, erregte und erfrischte er durch poetische Bilder, beschäftigte er die Einbildung und war so liebenswürdig lehrreich, daß man sich gerne von ihm belehren ließ. Wie die schillernde Libelle oder der zitternd flatternde Kolibri kleine Meisterwerke der Schöpfung sind, so war der geringste Artikel aus seiner Feder ein Muster von Geist, Kolorit, Humor, Ernst oder Satire. Dem einfachsten Lob oder Tadel gab er eine interessante Wendung. Ebenso wußte er die rein persönlichen Angelegenheiten der Autoren, deren Werke er besprach, mit allgemeinen Bemerkungen zu verbinden, deren Feinheit und Richtigkeit seiner Kritik oftmals ein längeres Leben verbürgt, als das besprochene Werk selbst haben mag oder gehabt hat. Seine Definitionen über ihre Vorzüge und Mängel nebst ihren Ursachen und Folgen, sind so vortrefflich, daß sich immer Sujets finden werden, auf welche seine Rathschläge anwendbar sind, ähnlich wie Martial's Epigramme und die Satiren des Horaz noch heute den von ihnen verspotteten Schwächen und Lächerlichkeiten einen Spiegel vorhalten.

Der allgemeine Charakter seiner Kritik läßt sich am besten durch die Anerkennung bezeichnen, daß er selbst den Worten, mit welchen er ihre Aufgabe feststellte, gewissenhaft wie einem klösterlichen Gelübde nachkam:

„Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutirt".

Doch nicht nur hier — auch da müssen wir seine eigenen Worte

anführen, wo es unserem Sinne nicht immer entspricht, wenn er Mittelmäßigkeiten nicht allein zu gelinde beurtheilt, sondern sie überhaupt einer Kritik würdigt, während die Zeit selbst bereits durch gänzliches Vergessen ihnen Gerechtigkeit hat widerfahren lassen.

„Über gewisse Dinge sollte man kein Wort verlieren.“[1] Und weiter:

„Der Kunst ist aber nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch zu machen.“[2]

„Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst im Irrthum befinden.“[3]

„Schreibt doch keine Adagio's mehr oder bessere als Mozart! Wenn Ihr auch eine Perrücke aufsetzt: werdet Ihr darum weiser?“[4]

Im Ganzen jedoch wäre es zu wünschen gewesen, seine an Verschwendung grenzende Großmuth hätte ihn nicht verleitet seine fein geschnittenen, zierlich gefaßten Diamanten an glanz- und tieflose Namen zu reihen —: eine Kroatjunkerkrone hat kein Recht auf Edelsteine! Wenn man gegen gewöhnliche Bestien auf die Jagd geht, verschwende man keine goldenen, emaillirten Pfeile, sondern schone diese, bis es einen Kampf gegen die „Fürsten der Waldung“ gilt!

Andererseits finden wir Momente, in welchen die Bitterkeit seines Tadels zu einem Mangel an Gerechtigkeit wird. Doch muß zu seiner Ehre gesagt werden, daß der erste Fehler häufiger als der letzterwähnte vorkommt und beide nur eine sehr schwache Minorität gegen seine Vorzüge bilden.

Wenn die italiänische Musik in Schumann's Augen eine zur Lais verkappte Venus war, in deren Armen er Silen statt Bacchus zu erblicken glaubte, so kann uns das keineswegs überraschen. Die Griechen hatten aus der Göttin der höchsten Schönheit ein von

1. Bd. III. S. 30.
2. Bd. III. S. 159.
3. Bd. II. S. 63.
4. Bd. I. S. 289.

jedem brünstigen Verlangen zu erstrebendes Wesen gemacht, dessen Kultus die Liebeslust begünstigte. Bacchus — der Zögling der Musen, der Erzeuger des Eros — war ihnen der Gott des Enthusiasmus und der Begeisterung, deren erhabene Trunkenheit durch die um seine Stirne gewundene purpurne Rebe symbolisirt wird, während die wilden Tänze seines Gefolges nur ihre in gemeinen Nachahmungen enthaltene Karrikatur darstellen. Diese esoterische Bedeutung ist lange verkannt worden und man fand in diesen Mythen nur den Kultus grober Sinnlichkeit. Heute hat die ihre Herrschaft ebensowohl auf das Studirzimmer wie auf das Boudoir ausdehnende Mode eine fieberhafte Bewunderung für die ungebundene Freiheit der Griechen in Deutschland eingeführt, dabei erklärt man aber zugleich dieselben Gefühle, dieselben Leidenschaften in Acht und Bann, welche in der italiänischen Musik erblüht, auf hesperischem Boden gewachsen, nur von den Gesetzen der Grazie gezügelt, nur von dem Gürtel der Schönheit verhüllt sind, ähnlich wie sie ehemals, in der Nacktheit der Statuen zum Ausdruck gekommen, Griechenland entzückt haben.

Der strenge Schumann aber hat wahrscheinlich niemals eine Vorliebe für die keusche Gluth einer antiken Diana empfunden. Als Bildhauer würde er Jean Goujon's Schule, welche ihr Ideal nicht in der Üppigkeit der Erscheinung der Formen, sondern in höchster Vergeistigung derselben erstrebt, angehört und als Maler sich von Giulio Romano entfernt haben, um sich Francia oder Fiesole zu nähern. — Wenn wir sein Verkennen der wirklichen und ausgezeichneten Verdienste Meyerbeer's bedauern, mit welchem er übersah, daß man diesen Meister noch lange studiren wird, nachdem man aufgehört ihn nachzuahmen: so müssen wir ihm doppelt dankbar sein, daß er einem Franzosen, daß er Berlioz so sympathisch entgegenkam und für dessen erstes Auftreten ein so richtiges Urtheil bewiesen hat. Folgende Zeilen von 1839 könnte man als erst gestern geschrieben glauben. „Gänzlich — schreibt Schumann — vermißten wir auf dem Repertoire Berlioz. Fehlen aber sollte er nicht länger, der, wie er auch sein möge, durch Übergehen in der Geschichte der Musik ebensowenig vergessen gemacht wird, wie durch

bloßes Überschlagen ein Faktum der Weltgeschichte".[1] Schumann hielt auf die Ehre ihn erkannt zu haben, indem er sagt: „Wir fordern zugleich ein für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unserer kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im Voraus gesagt, daß Genie in diesem Franzosen gesteckt hat."[2]

Es möchte schwer sein ein empfehlenswertheres Vorbild aufzustellen als diese Kritik, die immer in Jean Paul und Hoffmann nachschlägt, öfter in Moore als in Byron, eher in Rückert als in Schiller blättert, mit immer edlem Verständnis jedem feinen, höher strebenden Gefühle entgegenkommt, allem Neuen, Kühnen, Originellen sich befreundet zeigt, das Schöne überall aufrichtig sucht und hegt, von jeder innerlichen Bewegung innerlich mitergriffen und für jede gelungene Form empfänglich ist — eine Kritik, die von Natur unparteiisch, niemals gehässig und noch weniger neidisch wird und vor allem ihren Pflichten als Hüterin reiner künstlerischer Sitten nachkommt. Die sittlichen Blumen des Feldes netzt sie mit schimmerndem Thau und weht mit dem Herbstwind einer schneidenden Ironie die Schminke von schamlosen Wangen, die Papierblumen von gemachten Guirlanden.

Schumann's Kritik liefert ein schönes Beispiel eines principiell strengen, faktisch wohlwollenden Geistes, der anspruchsvoll für die Kunst, nachsichtig für die Künstler ist, der gern aus seiner Heimat in den Wolkenschichten als freundlicher Gast in bescheidenen Niederungen einkehrt, dem viel Wollenden vieles verzeiht, redliche Gesinnung und beharrliches Streben ermuntert, sich muthig und voll Zorn gegen reiche Geister erhebt, die ihren Reichthum nicht zum alleinigen Nutzen der Kunst verwenden wollen, der selbst im Tadel sanft gegen Schwache ist und im Lobe selbst gebieterisch gegen Erfolgreiche — ehrlich aber gegen Alle.

Schumann tritt uns in seinem literarischen Wirken, dessen Gesammtaberblick uns durch die kürzlich in vier Bänden erschienene

1 Bd. III. S. 280. 2 Bd. I. S. 245.

Sammlung seiner kritischen Schriften ermöglicht ist, gut und liebenswürdig, wie jede höhere Persönlichkeit entgegen, geistreich und voll Laune, wie ein wirklicher Künstler, mit einer den Dichter bezeichnenden Vorliebe für Abschweifendes und Überraschendes, — vor allem und über alles aber als rechtschaffener Mensch in seinen Überzeugungen und in der Art, wie er sie vertritt. Es würde von großem Interesse sein, wenn jemand die Aufgabe verfolgte die in seinen Schriften oft nur im Vorübergehen berührten Ansichten näher zu untersuchen und in besonderen Artikeln darzulegen. Besonders würde dabei die fein überlegte Wahl des Ausdrucks hervorzuheben sein, den er zur Charakterisirung gewisser Individualitäten anwandte und durch welchen er oft, wenn er auch nichts als die Wahrheit sagt, dennoch mit einer dem Journalisten nicht allein erlaubten, sondern sogar unentbehrlichen Diplomatie die ganze Wahrheit mehr errathen läßt, als daß er sie ausspricht.

Nur eine aufmerksame Lektüre seiner vier Bände kann die von ihm in dieser Hinsicht geübte Virtuosität vollkommen erkennen: in welcher Fülle er den Samen des Lobes über manche Namen streut, mit welcher Zurückhaltung er wieder andere rühmt und dabei die Qualität seines Lobes so genau abmißt, daß man vorziehen möchte jenen anzugehören, welchen er in Kürze, aber entschieden höhere Vorzüge zuerkennt als anderen, deren Verdienste er weitläufig und mit einer gewissen Artigkeit aufzählt. In vielen seiner Kritiken über Mendelssohn, Moscheles, Berlioz, Hiller u. a. wird man oft den unter dem Faltenwurf des Stils geistreich verborgenen Konturen nachspüren müssen, um sie vollständig herauszufinden.

Ohne — was außerhalb unseres Zweckes liegen würde — auf eine nähere Besprechung dieser Einzelheiten einzugehen, machen wir noch auf ein mit vielem Erfolg von ihm angewandtes Verfahren aufmerksam, welches darin besteht: ein und dasselbe Werk unter zwei aus verschiedener Anschauungsweise hervorgehende Beurtheilungen zu stellen. Die in dieser Weise redigirten Artikel unterzeichnete er mit zwei Pseudonymen, welche durch die Aufsätze selbst, noch mehr aber durch die Sonate, auf deren Titel sie prangten und die uns als das werthvollste Werk dieser Gattung seit Beethoven

erscheint, eine große Berühmtheit erlangt haben. In der zweiten Ausgabe dieser Sonate wurde der wirkliche Name des Komponisten an die Stelle von Florestan und Eusebius gesetzt. Diese waren zwei erdachte und trefflich erfundene Persönlichkeiten, welche in Schumann's Journal die Principien der Strenge und der Milde, des unerbittlichen Strebens nach dem absolut Schönen und der Neigung zu verführerischen Abwegen repräsentirten, wie sie in jeder Kritik nebeneinander bestehen müssen, je nachdem sie die individuellen Eigenschaften, Zweck und Wirkung eines Werkes oder die Mängel in Betracht zieht, welche es entstellen, seine Vorzüge hemmen, seine Intentionen vereiteln.

Diese Idee, die beiden in der Kritik nothwendigen Gesichtspunkte, die Forderungen der Kunst und die Auffassung des Künstlers, zu trennen, war ebenso sinnreich als neu. Sie dürfte als eine der sichersten, einfachsten und bequemsten Formen zu benutzen sein, um alle Fehler eines Kunstwerks in den Augen desjenigen hervorzuheben, der, vom Autor absehend, es einerseits nur nach dem erreichten Grad von Vollkommenheit, nach seinem künstlerischen Bürgerrecht, nach dem Rang, den es in der Welt der Ideale einzunehmen berechtigt ist beurtheilt, andererseits aber auch dem Wollen des Künstlers, dieses gleichsam errathend, entgegenkommt, seinen Platz unter den Zeitgenossen und die auf ihn wirkenden und von ihm bekämpften Einflüsse berücksichtigt, ihn in dem vortheilhaften Licht, in dem er gesehen werden muß, zeigt und die Hoffnung ausspricht, zu welcher sein Talent berechtigt.

Die Kritik würde oft an Klarheit gewinnen, wenn sie über ein neu erschienenes Werk zwei verschiedene, aber gleichzeitig erscheinende Beurtheilungen geben wollte, anstatt, wie es meist geschieht, seine Vorzüge und Schwächen in einer Wage abzuwägen, deren Gleichgewicht zu erhalten darum kaum möglich ist, weil man bald an der einen bald an der anderen Schale zieht und schließlich aus dem gehäuften Lob und Tadel sich Wohlwollen und Mißgunst nach Belieben ihr Facit ziehen und beide nur das herausuchen, was in ihren Kram paßt. Ein solches Verfahren würde der doppelten Pflicht des Kritisirenden Genüge leisten: der strengen Pflicht, die ihm

der Kunst gegenüber obliegt, ihren Tempel von Verkäufern und Marktschreiern zu reinigen, und der heiligen Pflicht gegen den Künstler selbst, seinem rastlosen Verlangen, seinem unbestimmten Wollen, seinem Überströmen, seinem ängstlichen Forschen, seinem tiefen Leiden Rechnung zu tragen. Ist doch das Talent ebenso wie das Genie, ehe es seiner Mission, seines rechten Wegs sich bewußt wird, an alle diese aufeinander folgenden Phasen, die es selbst zu erleben hat, gebunden und in Folge falscher Auffassung seitens eines beschränkten Kritikers durch unverdientes Verkennen, vorzeitiges Verdammen leicht zu Entmuthigung und Verzweiflung, zu Ermüdung oder Anmaßung getrieben und von seinem Wege irre geleitet, bis dann Erschöpfung und Betäubung anstatt der Heilung eintritt, welche jener kritische Quacksalber zu vollbringen vorgab.

Zugleich würde diese Art der Doppelkritik dem Recensenten einen Maßstab seiner eigenen Fähigkeiten an die Hand geben und ihm die Gelegenheit verschaffen zu erkennen, inwieweit sein Stil mit seinen Gedanken übereinstimmt, ob die Wirkung der Arbeit seine Absicht verwirklicht und ob es ihm gelungen ist anderen das Ideal deutlich zu machen, welches ihm im Geiste vorschwebte. Denn diese Theilung der Kritik ermöglicht, daß er den Eindruck, welchen die Vorzüge eines Werkes auf ihn machten, wiedergiebt, ohne seine Schilderung durch unmittelbaren Tadel seiner Fehler zu entfärben, die durch eine geistvolle Auseinandersetzung dem Leser oft viel gewichtiger als dem Zuhörer oder Zuschauer selbst erscheinen können.

In Schumann's Schriften repräsentirt Florestan das strenge Urtheil der abstrakten Kunst. Er ist die mit dem Schwert bewaffnete, aufopfernde Gerechtigkeit; Eusebius ist die liebevolle Auffassung des Künstlers: seine Gerechtigkeit nimmt die Binde von den Augen, um nicht blindlings zu verwunden. Er empfindet die Absicht des Autors mit; Florestan sieht nur, was das Werk selbst ihm zeigt. Jener ist biegsam und elastisch, wie das Gefühl, dieser unbeugsam und anspruchsvoll, wie der Verstand.

Beide Gegensätze müssen sich in dem wahren Kritiker vereinigen.

Die von Schumann gewählten Namen entsprechen den Begriffen von Güte und Gerechtigkeit. — Da nun aber Güte ohne Gerechtigkeit unvollkommen ist und Gerechtigkeit ohne Güte nicht ausreicht, so sollen in dem, der sich berechtigt glaubt ein Urtheil zu fällen, beide — so zu sagen — persönlich vorhanden sein und sich gegenseitig ergänzen.

So gerne wir mit Aufmerksamkeit Schumann in alle Specialitäten seiner kritischen Werkstätte gefolgt wären, mußten wir uns heute doch damit begnügen, den aus seinen gesammelten Schriften empfangenen Totaleindruck und unsere Stimmung für den Autor selbst wiederzugeben, deren Hauptzüge uns als aufrichtige Achtung für seine Integrität und als sympathische Bewunderung für sein Wirken entgegentraten.

III.

Als Schumann den Augenblick kommen sah, in welchem der Künstler nicht mehr anders konnte, als an der allgemeinen Kunstkritik theilzunehmen, und er die Pflicht fühlte unter allen jenen Stimmen, welche das Recht zum Publikum zu sprechen gebrauchen und mißbrauchen, auch die seinige ertönen zu lassen, ging er von einem höheren Gesichtspunkt aus als dem der Nützlichkeit für das Publikum, den schaffenden Künstler im allgemeinen und den Künstler-Schriftsteller insbesondere.

Ihm drängte sich die Nothwendigkeit dieses Schrittes für die Kunst selbst auf.

Er wollte nicht allein dem Nachtheil vorzubeugen suchen, der sowohl denen unter uns unvermeidlich droht, welche die Gunst der Presse zu erpressen sich nach der Mode zu modeln verschmähen oder in Dürftigkeit und Zurückgezogenheit den journalistischen Machthabern zu fern stehen, als auch den aufrichtigen Verehrern der Kunst, welche das Bedürfniß haben über das wahrhaft Schöne und Bewundernswerthe Aufklärung zu erhalten. Er gab sich Rechenschaft von der Bestimmung der Musik; von ihrer momentanen Stellung neben den an-

deren Künsten, von ihrer geschichtlichen Entwickelung bis auf die Gegenwart, von ihrer Gegenwart als Ergebnis der Vergangenheit, von ihrer Zukunft als bedingt von der Gegenwart. Hier mußte er sich sagen, daß in einer von so vielen neuen Elementen gährenden Zeit und Gesellschaft auch die Musik nicht ohne neue Interessen und Tendenzen bleiben konnte, daß es auch für sie, die sich vor kurzem — vor kaum länger als einem halben Jahrhundert — auf ein neues Fundament gestellt, von höchster Wichtigkeit sei über den Unterschied ihrer eigenen Vergangenheit und Gegenwart in innigster Beziehung zu dem Jetzt und Sonst der übrigen Welt sich klar zu werden.

Als reifer und selten begabter Verstand erwog er, daß diese oder jene Kunstform in dem einen oder dem anderen Lande nicht zufällig, sondern als Blüthe und Spitze einer ganzen Reihe von Sitten, Bildungsphasen, Ansichten, Denkweisen, Überzeugungen entstand und entsteht, daß folglich mit den in ihrem Medium vollzogenen Modifikationen, mit dem in einer Mehrzahl von Geistern veränderten Strombette der Meinungen und Stimmungen, mit den beträchtlichen Umwälzungen socialer Kulturzustände auch die Musik einen anderen Weg einschlagen, einen neuen Aufschwung nehmen, für modernen Gefühlsinhalt moderne Formen finden müsse, um den kommenden Generationen ein neues Kleid aus neuem Stoff zu bieten, wollte sie nicht, während die ganze Gesellschaft sich um eine andere Achse drehte und dem alten naiveren und glühenderen Kultus sich entfremdet fühlte, einseitig auf dem Standpunkte früherer geistiger Zustände, ehemaliger Bedürfnisse des Publikums, veralteter Kunstansichten beharrend ihrem unvermeidlichen Untergang entgegensehen.

Vor allem erschien es ihm als eine Nothwendigkeit, das Bollwerk zu schleifen, durch welches sie seit so langer Zeit von der gleichzeitigen geistigen Bewegung abgeschlossen war, sie um jeden Preis aus ihrer Isolirung zu befreien, sie mit den in der Gesellschaft sich fortwährend gleich Luftströmungen kreuzenden Stimmungen und Gefühlen in Kontakt zu bringen und mit allem zu

identificiren, worin sich der Zeitgeist mit seinen Bestrebungen und Hoffnungen kundgiebt.

Bei einer näheren Betrachtung der Stellung, welche die Musik bis zum Beginn unseres Jahrhunderts im Vergleich zu den anderen Künsten einnahm, finden wir sie von Künstlern, Poeten, Gelehrten, Schriftstellern, von allen, die sich nicht ausschließlich mit ihr beschäftigen, dergestalt ignorirt, daß ihre Geschichte, ihre Perioden der Blüthe und des Verfalls, ihre Meister und Meisterwerke, ja sogar ihr Vorhandensein in den historischen Darstellungen der Völker mit ihren verschiedenen Epochen, Kulturstufen, literarischen Zuständen und Entwickelungsphasen der Künste kaum dem Namen nach Erwähnung gefunden haben. Andererseits haben die Musikhistoriker in ihren Schilderungen der langsamen Entwickelung der aufeinander folgenden Phasen der Tonkunst niemals die Nothwendigkeit gefühlt, der Quelle ihrer Umgestaltungen in den äußeren Einflüssen nachzuspüren, wie sie von geistigen und sittlichen Zuständen, von dem gleichzeitigen Aufblühen anderer Künste geübt werden. Die Historiographen und Chronikenschreiber der Musik — wie kürzlich ein geistreicher Schriftsteller sie nannte — haben sich immer damit begnügt, den Strom der Vergangenheit aufwärts zu schiffen, ohne nach den Ufern des Oceans der Noten zu forschen und ohne ihren Blick zu einem weiteren Horizont zu erheben. Sie haben dann natürlich nur „Himmel und Musikanten" gesehen. Nach ihnen wäre die Musik die wurzellose Steppenblume, deren verstreuter Samen nicht der Nahrung der Erde zum Keimen und Blühen bedarf und die von Lüften gewiegt oder von Stürmen umhergetrieben in der Volkssprache die „Windsbraut" genannt wird, weil sie Spielzeug und Beute des Windes ist.

Andere Künste sind dem Anscheine nach inniger als die Musik an die Nothwendigkeiten des Lebens geknüpft. Besonders ist die bildende Kunst von der Civilisation am ersten und öftesten in Anspruch genommen worden, um die Wohnung des Menschen zu veredeln, seine Bauten zu verschönern, sie mit zierlichem Schnitzwerk zu bedecken, mit Bildsäulen zu bevölkern, mit Gemälden zu verherrlichen. Neben ihr erscheint die Poesie als ein von selbst ge-

leihendes Weien. Vorausgehend, begleitend und folgend durchschreitet sie jede Periode der Kultur, so daß, wenn man das leichtere Aufblühen dieser Kunst, die unzertrennliche Verkettung der anderen Künste mit den unumgänglichsten Lebensbedürfnissen bedenkt, man für die Musik die Möglichkeit eines sich auf die Popularität beziehenden Wettstreites mit den Schwesterkünsten bezweifeln und sich fragen möchte: ob man ihr die Kraft eines gleichen Ringens zutrauen dürfe, ob sie nicht, wie es früher der Fall war, auch jetzt hinter den anderen zurückbleiben müsse. Eine neue Schwierigkeit stellte sich ihr überdies entgegen. Von dem Augenblick an, als sie das zu verwendende Material die Harmonie gänzlich beherrschte und zur vollständig ausgebildeten Sprache entwickelt hatte, verfiel sie einer Abhängigkeit, unter welcher sie oftmals leiden mußte. Sonderbarer Weise aber gelangte sie gerade durch diesen Übelstand zu allem, was ihr im Vergleich zu den anderen Künsten zu fehlen schien.

Der Grund dieser Abhängigkeit — das zur Ausführung ihrer großen Werke erforderliche Zusammenströmen von Mitwirkenden und Theilnehmenden — ist zugleich der Grund einer Popularität geworden, welche allen anderen Künsten den Rang streitig macht. Wahr ist es, daß sie zur Bildung eines Orchesters, eines Chors, einer Oper vieler Virtuositäten bedarf, und zweifellos kostet es Mühe genug, ungleiche Elemente zu einem homogenen Ganzen zu verbinden. Scheitern doch bei einer Verbindung allzu verschiedener Kräfte, wie sie der Zufall so oft zusammenführt, nur zu häufig alle Versuche einer Verschmelzung. Dabei beschränkt sich die Musik nicht auf Rekrutirung aus den Reihen der Künstler von Fach. Abgesehen von den ausgezeichneten Talenten, welche sie außerhalb des Kreises ihrer Unterthanen bildet und die für Solo-Mitwirkungen nur mit befriedigter Selbstfreude, wärmster Erkenntlichkeit und allen Arten von Beifall belohnt werden müssen, wirbt sie noch für ihre Chöre und Orchester die ganze Avant- und Arrièregarde der Dilettanten und Liebhaber, der nicht patentirten Ignoranten, denen ein gesunder Ton und ein kräftiger Bogenstrich zu Diensten ist. Immer häufiger zieht sie Tausende von den entferntesten Provinzen ihres großen Reiches in einen Mittelpunkt zusammen. Diese kennen sich gegen-

seitig nicht, sind aber von gleichem Stoff genährt, in ihm vereinigt und werden selbst nach ihrer Trennung durch gemeinsame musikalische Interessen und analoge Eindrücke in einer Art von Einverständnis erhalten, welches sie über kurz oder lang zahlreicher und inniger zusammenführen wird. Bewegung ist das eigenste Element der Musik. Sie überträgt dasselbe der Gesellschaft, indem sie eine Menge Mitwirkender der verschiedensten Stellungen und Fähigkeiten in Anspruch nimmt.

Außer dem Drama zieht keine Kunst so sehr wie die Musik die Menge herbei, deren Theilnahme sie durch die große Zahl Ausübender steigert. Die Bilder- und Statuenausstellungen lassen Künstler und Zuschauer in seiner Isolirung. Indem hier jedes Werk als Ausdruck eines besonderen Gefühls sich auch an die individuelle Auffassung wendet, bleiben die hervorgerufenen Empfindungen zerstreut und vereinzelt. Plastische und poetische Werke werden außerhalb der Museen und Bibliotheken eine Art persönlichen Eigenthums; man gestattet den Zutritt zu ihrem Mitgenuß, zu ihrer Beurtheilung nach persönlichem Gutdünken. Bei der Musik und ihren großen Festen ist das anders. Hier wirkt alles zur Erfüllung einer und derselben Aufgabe, zum Gelingen desselben Werkes mit; alle theilen sich in denselben Genuß, netzen an demselben Trank ihre Lippen und werden gleichzeitig von demselben Gefühl ergriffen. Noch mehr! Die Musik beschränkt ihre herrlichsten Manifestationen nicht auf Massenwerke für die Massen: sie entspricht den entgegengesetztesten Bedürfnissen unserer Seele und erfüllt sie mit allen Eindrücken, deren sie fähig ist. Keiner unserer innersten Gemüthsanlagen will sie unzugänglich bleiben, in allen Formen ihnen entgegenkommen. Rauschend und ermuthigend im Kriegslager, groß und majestätisch in der Kirche, dramatisch ergreifend, lebhaft, lustig auf der Bühne, betäubend und hinreißend im Ballsaale zeigt sie sich zart, andächtig oder leidenschaftlich in der Lyrik, mild oder durchdringend in den Unterhaltungsliedern für gemischten oder Männerchor, beredt und dithyrambisch in ihren symphonischen Dichtungen, in ihren gesungenen Epopöen. Dem einen bevölkert sie die Einsamkeit, den anderen sieht sie mitten im

Gewühl der Menschen in die Stille ihrer tiefen Schatten. Hier vereinigt sie Hunderte zu einem gemeinsamen Wirken, dort schmelzen in ihrem Hauch zwei Stimmen, zwei Herzen zu sympathischen Tönen in einander. Wie am Schicksal des einzelnen Gemüthes, an seinem Leide und seiner Freude, nimmt sie theil am lauten Außenleben, erschallt sie im Tempel wie im Wald. Erinnerungsklang und schallender Kriegsruf, Banner einer ganzen Nation und Sinnbild einer geheimnisvollen Liebe, tönt sie durch die Geschichte der Völker, bleibt sie nirgends und niemandem fremd.

Dieses Resultat jedoch — diese Ausdehnung ihres Reiches und ihrer Macht konnte sie erst von dem Moment an erreichen, als sie zu gleicher Zeit Wissenschaft und Kunst geworden war und in der ersteren den für die Wurzeln der letzteren nöthigen Boden gewonnen hatte. Sie konnte es erst, seit ihre Offenbarungen mit dem vollen Werth auch den ganzen Reiz der Wirkungen erreicht hatten, welche großen Kunstwerken eingeboren sein müssen.

Was geschah, hat geschehen sollen. Die Musik hatte sich eine Sprache zu bilden. Sie mußte die Harmonie gestalten, damit die Melodie aufhöre eine rein instinktive Ausdrucksweise, ein beredtes Seufzen und verworren unsicheres Stammeln zu sein, damit sie zum klar ausgeprägten Gedanken und Gefühl werden könne. Die Harmonie sollte ihr, dieser Zwillingsschwester der Sprache, alle die Elemente verleihen, welche sie selbst sich mit der Zeit errungen hatte und durch die sie mittels ihres Reichthums, ihrer Elasticität und Mannigfaltigkeit befähigt worden war den von ihr behandelten Stoff zur Kunstform zu erheben. Mit Hilfe des Genies und des Talents erreichte die Melodie dieses Ziel so vortrefflich, daß sie, wie das menschliche Wort, eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Idiome besitzt, welche organisch konstruirt, wie jenes, den Biegungen und Wendungen des Gedankens oder des Gefühls folgen, immer veränderlich bleiben und verändert werden und in ihrem Rapport, sowie in ihrer Folge jeder Vervollkommnung und Bereicherung fähig sind. Die Musik wäre demnach als die universelle Sprache der Menschheit zu bezeichnen, durch welche sich das menschliche Gefühl allen Herzen in gleich verständlicher Weise mittheilen kann, während sie außerdem

den verschiedenen Nationen die mannigfaltigsten Dialekte darbietet, je nachdem deren Ausdrucksweise dem Geiste der einen oder der anderen besser entspricht.

Dieses Hervorbringen musikalischer Grammatik, Logik, Syntax und Rhetorik bedurfte eines langen Zeitraums, während dessen es der Musik vielleicht schädlich gewesen wäre über ihr specielles Gebiet hinauszugehen und sich mit anderem als den Sorgen um ihren eigenen Haushalt zu beschäftigen. Jede Eiche war einmal eine Eichel, jede Ceder ein Busch und jede Kunst begann mit ungelenken praktischen Versuchen oder mit trockenen theoretischen Studien über die Eigenheiten des zu behandelnden Materials. Wenn man aber das Gesetz, nach welchem die meisten Dinge dieser Welt sich richten, auf die Künste anwendet — wenn man zugiebt, daß die Zeit nur das schont, was sie selbst geschaffen, das längste Leben dort gewährt, wo die Kindheit die längste Dauer eingenommen und sich alles nur sehr allmählich und stufenweise entwickelt hat: so wäre anzunehmen, daß der unter allen Künsten am langsamsten erblühten Kunst, der in fast mikroskopisch zu nennenden Fortschritten nur im Verlauf von Jahrhunderten groß gewordenen Musik, auch die längste Blüthezeit vergönnt sein werde.

Die dem Ende des vorigen Jahrhunderts angehörenden Umgestaltungen haben die Tonkunst auf einen Punkt gebracht, von dem aus sie endlich beginnen konnte in der „Freiheit ihrer Kraft" zu wandeln. Der Anfang unseres Jahrhunderts führte dann, ruhmvollen Andenkens, die Epoche herbei, in welcher sie ihre toga virilis anlegte. Die Kinderschuhe austretend verließ sie die Schule, welche sie von der socialen Bewegung und den öffentlichen Angelegenheiten fern gehalten hatte und nahm ihren Platz unter jenen Existenzen ein, welche mit dem bestehenden Leben unzertrennlich verwebt sind, von allem, was auf dasselbe Einfluß übt, berührt werden und ebenso umgekehrt wieder ihren Einfluß auf dieses ausüben — ein Platz, wo ihr von nun an nichts fremd bleiben darf und ihrem Dasein die Anerkennung werden muß[1].

1. In einer kürzlich veröffentlichten Broschüre liefern uns die folgenden Worte einen Beweis, daß man auch anderwärts das Herannahen des Augen-

Beethoven, an der Hand seines Genius stark wie ein Ringer, trauernd wie ein Enterbter, strahlend wie ein Himmelsbote — Beethoven war es, der den Übertritt unserer Kunst aus ihrer begeisterten Jugendperiode in die Zeit ihrer ersten Reife entschieden bezeichnete. Sein Auftreten brachte in dem Gang, wir möchten sagen, in der Haltung der Kunst eine solche Veränderung hervor, daß niemand mehr die neue Ära der Musik, zu welcher sich die vorhergehenden Perioden gleich vorbereitenden Stufen verhalten, leugnen kann.

---

blickes ahnt, wenn auch sein Eintreffen annoch durch mannigfache Verhinderungen erschwert wird:

„Die Muse der Musik steht still und träumt . . . . . Sie will einen eigenen Kultus haben, von dem alle Profanen entfernt bleiben. Sie will nichts wissen vom bewegten Leben, nichts wissen von einer neuen Zeit . . . . . Es ist eine ungeheuere Kluft entstanden zwischen der Tonkunst und dem Leben, oder, wie ich sagen will, zwischen ihr und dem Publikum; und doch kann eigentlich gar keine Kunst so populär werden, als es die Tonkunst vermag und keine ist so sehr dazu berufen als diese — aber sie versäumt es. Wir müssen beide entgegenkommen, damit wir uns miteinander verständigen. Der Laie darf die Mühe nicht scheuen sich mit der Geschichte der Musik und ihren Grundgesetzen bekannt zu machen, aber der Musiker muß auch die Bedürfnisse des Laien achten; sonst ist er ja nicht für ihn da. Unter den großen Reichen der Kunst ist das Reich der Musik ein — China. Es nennt sich das himmlische Reich, die Blume der Mitte und führt solche schöne Namen wahrlich nicht mit Unrecht. Überflüssig scheint es mir anzuführen, wie das Reich der Musik die größte Berechtigung hat sich seines himmlischen Ursprungs zu rühmen, wie die Musik jene süße, duftende, nektargefüllte Blume ist, die wohl verdient sich in der Mitte der Künste als deren schönste Krone zu entfalten. Auch China ist berechtigt stolz auf sich selbst zu sein; denn schon seit Jahrhunderten hat es eine Kulturstufe eingenommen, zu der andere Nationen erst sehr spät oder bis heute noch nicht einmal gelangt sind. Aber es genoß alles Gute, das es besaß, nur für sich allein und, da es streng sich abschließend von der übrigen Welt taub und blind für Alles, was da draußen das Leben bewegte, eigensinnig auf diesem einmal erreichten Standpunkt beharrte, ist es zum Sprichwort geworden. China hätte groß dastehen können vor der Welt und aller Welt zu Heil und Nutzen, aber in eitlem Selbstgenügen hat es die andere Welt verachtet, sich durch seine Riesenmauern gegen deren Eindringen verwahrt und so ist der schöne spiegelglatte See seiner Kultur zu einem Sumpf geworden, weil er dem freien Zeitstrom keinen Durchgang verstatten wollte. Das himmlische Reich der Musik hat sich auch selbstgenügsam rundum mit einer schönen Mauer umgeben und will nichts wissen von all' den großen Dingen, die sich da draußen in den Reichen der anderen Künste, der Wissenschaft, der Literatur, des ganzen öffentlichen Lebens begeben. Ich sage euch: die Mauer, die zwischen der Musik und

Jene allerdings, welche in den Kraftübungen ihrer langen Kindheitsepochen, in dem vorahnenden Aufblitzen ihrer Zukunft bereits das volle Ziel ihrer Thätigkeit erblicken wollten, täuschten sich ebenso wie diejenigen, welche dem Wahn huldigen auf Schulbänken in die Wissenschaften eingeweiht zu werden, während sie in Wahrheit dort nur das Lernen lernen. Dem einen Theil mochte die plötzliche Umwandelung als die Ekstase eines Sterbenden, als letztes lebhaftestes Aufflackern einer erlöschenden Flamme, als letzter ausdrucksvollster Blick eines brechenden Auges erscheinen. Der andere Theil dagegen erblickte in ihnen die prophetischen Zeichen ihrer Männlichkeit, nicht ihres Todeskampfes. Sie hielten sie für ein frisches fröhliches Wegwerfen verbrauchter ausgenutzter Schulbücher, für die Emancipation von den der Unerfahrenheit und Unsicherheit der ersten Jugend angelegten Fesseln, für eine gesetzliche Erklärung der Mündigkeit.

Was kann von diesem Gesichtspunkte aus die kurze Spanne Zeit bedeuten, welche uns von diesem feierlichen Augenblick trennt, — wenn wir bedenken, wie viele Jahrhunderte die Musik gebraucht hat, um Schritt um Schritt ihre Lehrzeit durchzumachen und Wort um Wort, Seite um Seite, Kapitel um Kapitel dem Aktenstoß einzuverleiben, der ihr Wissen aufbewahrt und so ihr nöthiges Maß des Fortschrittes Korn um Korn zufüllen, ehe sie von der Arbeit des Lernens ablassen durfte, um nun erst zur Aufgabe des Lehrens überzugehen! Sie hat während derselben einen unversiegbaren Schatz von Kenntnissen, eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln sich erworben. Unsere Zeit ist nun die Periode, welche die Beendigung ihrer verschiedenen Kindheitsphasen und den

---

dem Leben aufgerichtet ist, wird und muß fallen und, je früher es geschieht, je mehr wird es zum Heile beider Reiche geschehen, welche sie bis jetzt trennt — und wenn sie fällt, so wird ein Schmettern und Jubeln zu hören sein, wie — wie die Siegeskantate im „Egmont" „Ja! im Augenblicke, als Beethoven die Musik zum „Egmont" und seine Symphonien schrieb, zerriß der Vorhang im Tempel der Kunst vor dem Allerheiligsten, weil hinfort nicht mehr eine kleine Schaar von Auserwählten, sondern alles Volk zur heiligen Schwelle kommen ward . . . . aber die Pharisäer und Schriftgelehrten — denn dies Geschlecht stirbt niemals aus — flicken den Vorhang wieder und wollen uns bereden, er sei niemals zurückgewichen und müsse unverändert bleiben." —

Anfang ihrer männlichen Laufbahn bezeichnen soll[1]. Wie wird diese beschaffen, welcher Punkt wird ihr Ziel sein? Nur die Zukunft kann diese Fragen beantworten.

Wer die Worte „Fortschritt" und „Vervollkommnung" ausspricht, nennt auch zu gleicher Zeit das Unvorhergesehene, Ungeahnte.

Erfindung und Neuerung, von dem Genie vollbracht, von dem Talent entwickelt, werden nur darum so genannt, weil sie uns mit dem Unbekannten bekannt machen, das Ungeahnte uns entdecken[2].

Hier sind alle phantastischen, sich um den Schleier der Zukunft drängenden Hirngespinnste unnütz. Mag er aus kurzsichtiger Hoffnung oder aus der Furchtsamkeit der Glaubenslosigkeit gewebt sein: sie werden ihn nicht herabziehen. Ist es auch nöthig diesen Schleier zu lüften? Bedürfen wir eines Aufschlusses über die zukünftige Form der Kunst, um ihre Gegenwart zu schaffen? Die Gegenwart gehört uns und ihr Bereich ist ausgedehnt genug um unsere ganze Sorge, Pflege und Anstrengung zu absorbiren. Leiten, beherrschen und bilden wir sie! Dann gehen wir, geleitet von jener unerklärlichen magnetischen Kraft, deren unwiderstehlichen voraussehenden Trieb große Menschen bildlich ihren Leistern, ihren Dämon nennen und ihm folgend die Wogen der Völker mit sich ziehen, am sichersten der Zukunft entgegen! Niemand vermag die künftige Geschichte der Musik vorauszusagen. Wer sie aber als groß und fruchtbar, dauernd und ruhmreich verkündigt, vermag seine Prophezeihungen auf so gute Gründe zu stützen, daß sie zu Beweisführungen werden können.

Trotz dieser Zeichen und Symptome der Zeit sind heute noch viele überzeugt, daß die Musik seit Bach und Händel sich mehr und mehr ihrem gänzlichen Verfall genähert habe und von jenem

---

1 „Und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopin'sche Konzerte schreiben würde als Mozart'sche." Bd. I, S. 166.

2 „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie dieselben erweitern; das Genie aber darf frei gebären." Bd. I, S. 118.

höchsten Ausdruck des Schönen nicht noch weiter abweichen dürfe, ohne in den Stand ihrer Sonnenferne einzutreten. Die Zukunft der Musik, so weit sie eine Fortsetzung ihrer Entwickelung von Phase zu Phase bildet, ist von uns ebensowenig im Voraus zu erkennen, als sich Fiesole eine Vorstellung von Michel Angelo, die Bildhauer der äginetischen Statuen von Phidias und Praxiteles, Johann van Eyck von Cornelius oder Josquin von Gluck machen konnte. Wir unsererseits glauben nicht, daß diese Blüthe in einem endlosen Reproduciren derselben Formen, derselben Konturen und Farben bestehen wird. Wenn die atmosphärischen Einflüsse den Reichthum, die Kraft und den Saft der Vegetation bedingen, wenn die Pflanzen durch Kultur und durch Berührung fremdartiger Elemente an Fülle und Reiz gewinnen, wenn sie durch Vervielfältigung ihrer Blätter, Veränderung ihres Kelches, Übertragung ihrer Nüancen zu einer dem Urzustand gänzlich unähnlichen Ausbildung gelangen: wie sollten die Einflüsse der socialen Atmosphäre, der Kultur, wie sollte die Berührung neuer geistiger Elemente ohne Wirkung auf die Künste bleiben können? Wäre das vernünftigerweise vorauszusetzen? Wäre es im besten Falle wünschenswerth?

Die Zukunft der Musik gehört jedenfalls zu den Problemen, welche gewisse Leute gerne mit der Goldmacherei — die gut genug ist einen Spitznamen für Erforschung des Unmöglichen abzugeben — vergleichen. Aber weder Spott noch Ungläubigkeit, weder Scheiterhaufen noch Verfolgung jeder Art haben jemals den Strom der Ideen gehindert in stetem Anschwellen das Verkommende zu untergraben und, wie der alte symbolische Nil, die Erde zu befruchten.

Was kann man durch Leugnen des Fortschritts gewinnen?

Selbst der widerrufende Galilei — konnte er das Licht der Idee wieder unter dem Scheffel der Unwissenheit verbergen? Was half es die Bewegung der Erde in Abrede zu stellen? — E pur si muove!

Da aber das Verdienst des Glaubens in der Schwierigkeit besteht, des Ungewissen gewiß zu sein, so wird man, wenn die Zeit sich erfüllt, diejenigen ehrfurchtsvoll begrüßen, welche das

Eintreffen der Gewißheit in gegebener Frist vorausahnten und erkannten. Poet und Prophet ist in manchen Sprachen, wie z. B. in der slavischen, ein und dasselbe Wort: man nennt sie Seher.

Schumann war einer jener Seher, die der Geist hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glauben Gewißheit wird und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden, so lange sie leben, aber verherrlicht, wenn sie dahin sind. Von dem, was die Musik war, schloß er auf das, was sie werden müsse und weiter auf die zukünftige Bildung des Künstlers, welche, nachdem er aufgehört habe das zu sein, was er war, ebenfalls eine andere zu werden habe. Er begriff, daß weder Kunst noch Künstler länger neben der Welt einhergehen dürfen und daß sie, getrennt vom Leben der Menschheit, getrennt von dem lebendigen Hauch ihres Athems und der von ihm in Bewegung versetzten Luft, gleichsam vegetirend in hermetisch verschlossenem Raum verkommen müßten. Er sah ein, daß die Stille und Zurückgezogenheit der ersten Jugendperiode der Kunst wohlthätig und zweckdienlich gewesen war, daß ihr Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortschritte der Ideen, welcher das moralische Facit einer jeden Civilisation bilde, gemeinsam vorwärts schreiten müsse. Er sah ein, daß sie mit an der großen Tafel zu sitzen berufen sei, daß sie sich mit dem Streben, den Stimmungen und Meinungen, der Denk- und Lebensweise der gleichzeitigen Generationen durchdringen müsse, daß Kunst und Künstler endlich das ausschließliche Bewohnen mystischer Regionen, zu welchen kein Lärmen und Toben, kein Seufzen und Weinen, weder Freuden- und Siegesgeschrei noch Wehruf und Klage lebendiger Herzen dringt, aufzugeben hätten.[1] Diese Überzeugung entschied und leitete sein menschliches Leben und seine Kunstrichtung. Als Mensch fühlte er den Drang, Schriftstellerthum und Musik zu verbinden — als Musiker das Bedürfnis, die Geschicke der Musik mit

1. „Die Antichromatiker sollten doch bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime eben so auffiel, als jetzt etwa die verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben.“ Bd. I. S. 36.

denen der Poesie und Literatur in immer engere Verbindung zu bringen.

Schumann hatte sich nicht getäuscht, da er als ein Hauptmittel, um dieses letztere Ziel zu erreichen, einerseits nur poetische Meisterwerke zu musikalischen Texten gewählt wissen wollte und es für unmöglich hielt, in Zukunft eine Kantate, ein Oratorium auf jedem beliebigen aus einigen historischen Fäden auf gut Glück zurechtgemachten Kanevas zu tamburiren, und andererseits es für förderlich erachtete, einem Theil der Instrumentalmusik vermittelst einer Überschrift eine poetische Grundlage — gewissermaßen Bilder in Perspektive — beizugeben.

Was die Lieder Schumann's anbetrifft, so werden Dir kaum bemerken dürfen, daß ein so feiner Sinn und so geübter Geschmack, wie der seinige, bezüglich der Wahl der Gedichte noch wählerischer als selbst Schubert sein mußte und zu Gesängen nur Poesien wählte, deren Formenschönheit aus einem Gefühl hervorging, das eines noch erhöhteren Ausdrucks fähig ist als das Wort ihm verleihen konnte. Doch hieße es zu viel erwarten, wollten wir in allen von ihm komponirten Gedichten nur das auserlesenste der Poesie suchen; dagegen läßt sich aber behaupten, daß wir bei ihm die wenigsten mittelmäßigen Texte finden, daß bei keinem Komponisten vorsorglicher und beharrlicher alles ausgeschlossen ist, was nicht — abgesehen von den schwermüthigen, dumpfen Akkorden seiner Lyra — einem anmuthigen, zarten, mimosenartig empfindlichen Ideal voll Heiterkeit der Unschuld, voll Unbefangenheit und Wagelust der Jugend entsprechen möchte. Er sagte mit Recht: „... Weshalb nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was sich immer an der Musik rächen muß! Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe?“[1] und vermied immer das letztere.

In seinen großen Vokalwerken bemühte er sich einem doppelten Bedürfnis seiner Zeit zu entsprechen. Erstlich trug er Sorge für Erweiterung der Konzertrepertoire, welche im Verhält-

1 Bd. III, S. 261.

nis zu der wichtigen Stellung, die sie unter den musikalischen Aufführungen einnehmen und der Konkurrenz, welche sie mit wachsendem Erfolg dem Theater zu machen im Stande sind, noch karg bestellt waren. Sodann suchte er der Steifheit biblischer Stoffe zu entgehen, deren für eine frühere Zeit so passenden Zuschnitt schon Mendelssohn zu modernisiren wußte, während das Ueberlebte und Veraltete derselben nur noch fühlbarer wurde — ein Bestreben, durch welches er glücklich der pedantischen Bedeutungslosigkeit entging, welche historische und Gelegenheitskantaten nothwendig charakterisirt.

Zu diesem Zweck erweiterte er den Kreis der Sujets, deren Zeitdauer durch Verbindung mit Musik verlängert wird. Er entdeckte ein poetisches Terrain, das nicht so exklusiv religiös, doch nicht weniger erhaben und rein als das Oratorium, das Interesse und die Abwechslung der Oper bietet, aber ohne daß er sich das Durchforschen ihrer dramatischen Seiten zur Aufgabe stellt, sondern im Gegentheil der Lyrik und dem speciell musikalischen Element einen größeren Spielraum anweist. Hiemit verpflanzte er Kirchen- und Theaterwerke in den Konzertsaal.

In seinem „Paradies und Peri" führt er die ehrwürdige Karavane des Oratoriums in die Kaschmirthäler voll immerblühender Rosen und elementspringender Ströme, wo das Auge Peris, der Geist Houris schaut.

„Die Pilgerfahrt der Rose" gehört zu jenen Bildern, welche man Visionen des poetischen Mysticismus nennen möchte. Da verwandeln sich Wolken in Düfte, Wellen in wogende Töne; da ist alles durchsichtige Allegorie eines unaussprechlichen Gefühls und das Symbol entzückt uns, wie jene naiven Ideenverbindungen, deren Räthsel wir oft in sinnreichen Fragen der Kindheit erlauschen.

„Mignon's Requiem" hat das seltene Verdienst, die vollendete Schöpfung eines Meisters mit einer neuen Idee, einem glücklich ausgeführten Zug bereichert zu haben. Diese letzte Klage, dieser tausendfach wiederklingende Seufzer über einem Grab, das so viel Leid und Schönheit, so viel Sehnsucht und Mißgeschick bedeckt, ist,

wie der Schlußakkord eines irdischen Loses, voll schmerzlicher Dissonanzen.

Die Balladen mit Chören, wie der „Handschuh", „Sangers Fluch", „das Glück von Edenhall" und andere Arbeiten dieser Art, mögen in Betreff der Wahl ihres besonderen Stoffes für mehr oder minder gelungen gehalten werden, bezeugen aber nichts desto weniger das unausgesetzte Streben des Autors, sich die schönsten Trophäen der Poesie anzueignen und seinen Namen mit denen eines Goethe, Schiller, Uhland, Moore zu verbrüdern. Noch deutlicher geht dieses Bestreben aus dem Gedanken hervor, den — soweit uns bekannt — Schumann zuerst verwirklicht hat: ganze Theile einer Tragödie, des riesigsten Werkes unserer Zeit, des „Faust", zu komponiren, ohne den Text irgendwie zu modificiren oder zu bearbeiten. Obgleich er seine Musik zu Byron's „Manfred" für das Theater bestimmte — eine Form, in welcher sie nur in Weimar zur Aufführung kam —: so wird dennoch diese Komposition in den Koncertsälen ein aufmerksameres Publikum als dort finden und darf somit füglich den Werken des Autors eingereiht werden, welche die Koncertprogramme bereichern.

Jedoch liegt in der Ausscheidung aller unwürdigen Texte, sowie in der Wahl solcher Stoffe und Verse, welche dem Kolorit der Musik die passendste Zeichnung bieten, keineswegs das einzige Bindungsmittel zwischen ihr und der Poesie. Ebensowohl kann die Instrumental-, sowie die Vokalmusik Antheil an derselben nehmen. Schumann war allerdings nicht der erste, welcher diese Idee angeregt hat. Aber sein Verdienst — welches darum nicht geringer anzuschlagen, ja unter den obwaltenden Umständen fast eben so hoch zu schätzen ist als jenes — besteht darin, daß er sie verstanden und, indem er sie in seinen kritischen Schriften vertheidigte, sowie praktisch in seinen Kompositionen mit auserlesenem Geschmack anwandte, sich ihr angeschlossen hat. Berlioz hatte seit seinem ersten Auftreten diesen Weg mit fieberhafter Hastigkeit eingeschlagen. Mendelssohn näherte sich ihm merklich, wenn auch mit der seine ganze Art und Weise charakterisirenden Vorsicht, welche ihn stets systematische Opposition vermeiden und keine abweichende Meinung verletzen ließ.

Doch gab er symphonischen Stücken Namen, wie „Melusine“, „Meeresstille“, „Fingalshöhle“ u. s. w., welche als Programm dienen konnten.

Schumann fuhr hier fort und, wie ebenbürtige Nachfolger zu thun pflegen, ging weiter, vervollständigte einige Versuche, wagte in gewissen Dingen mehr und gewann dieser Richtung ein ausgedehnteres Terrain. Er sprach der rein instrumentalen Musik ihre unmittelbare Wirkung nicht ab; er kannte die höheren Lichtregionen unseres Weltalls, zu welchen sie sich zu erheben vermag. Ihm war nicht verborgen, daß, wenn die Strophen der Poeten wie Luftgondeln die irdische Atmosphäre beschiffen, des Symphonisten Töne die Macht haben, zu den höchsten grenzen- und uferlosen Räumen, in den Schoß des Äthers emporzudringen — in Räume, in welchen gewöhnliche Lungen nicht zu athmen vermögen, weil sie ihnen die derberen Gasarten — gleichsam die Bilder und Worte — entziehen, welchen die anderen Künste ihren Sauerstoff entnehmen.

Daß Schumann die Instrumentalmusik nicht als Nachahmer Mendelssohn's, sondern mit ihm rivalisirend behandelte, ist ein Beweis dafür, wie tief er ihre magische Kraft in sich trug — diese Kraft, welche uns auf Flügeln des Gefühls höher als jede andere Inspiration zu tragen vermag und uns körperlosen Wesen gleich im Unendlichen ohne Ziel, ohne Subjekt und Objekt wogen läßt, als Wesen, die eben nur, weil sie sind, eine unaussprechliche Glückseligkeit empfinden, nur vermöge ihres Seins auf- und abschweben zwischen jenen Welten, welche wir mit den Namen Olymp, Tartarus, Elysium, Walhalla, Giall, Paradies, angelorum domicilium, Limbus, Eden, Empyreum belegen, in den Sphären eines in seiner Fülle rauschenden Lebens voll Genuß, Schmerz, Traum, Kampf, Erinnerung, Liebe, Verehrung, Hoffnung, Betrachtung, Anbetung. Dabei aber vergaß er nicht, daß der Kultus des Schönen sich nicht auf einen Ritus beschränkt, — daß nicht alle seinem Verständnis erschlossenen Seelen zum Erklimmen gewisser Gipfel vorbereitet sind, um dort ohne ein Gefühl des Schwindel das zu ihren Füßen sich entrollende Schauspiel zu umfassen, — daß nicht alle es wagen sobald nur die Anker gelichtet sind, sich auf das offene Meer der Unend-

lichkeit einzuschiffen, daß gar manche zu scheitern und unterzugehen Gefahr laufen, weil ihnen die Kraft fehlt sich über den Wogen der Töne und Klänge zu erhalten, — daß gewisse geistige Kapacitäten dem Schönen nur dann leidenschaftlich sich hingeben, wenn es sich an ihrem Horizont zeigt, — daß, wenn manche als irrende Ritter eines neuen mystischen Grals rastlos suchend die Spuren der Schönheit verfolgen, andere des Tempels nicht minder Würdige nur durch seine sichtbar geöffneten Pforten, durch seinen erleichterten Zugang zu ihm eintreten.

Und warum nicht ihnen entgegengehen, wie die Engel den Hirten, um ihnen die frohe Botschaft des Lichts in der Finsternis zu verkünden? Warum nicht sie leiten, wie der Stern den heiligen Königen den Weg zur Krippe gezeigt hat? Warum sollte die instrumentale Musik eines Leitsterns durchaus entbehren müssen? Warum sollte sie nicht zuweilen von einer bestimmten poetischen Grundlage Gebrauch machen? Warum sollte sie nicht die Stimmung, in welche sie den Zuhörer versetzen will, näher andeuten und bezeichnen? Warum sollte nicht deutlich gesagt werden, welches Bild, welche Gruppe, welche Landschaft dem Komponisten vorschwebte, welches Gefühl ihn beherrschte, als er sein Werk schuf? aus welchem Quell der Schmerz oder die Freude, die er in Tönen laut werden ließ, entsprang, ähnlich wie der Magier aus seinem Spiegel ebenso die geheimsten Gedanken des Schauenden, wie die entferntesten Gegenstände seiner Neugier widerstrahlen läßt? Schumann sagt in dieser Hinsicht sehr treffend:

„Man hat die Überschriften zu Musikstücken, die sich in neuerer Zeit vielfach zeigen, hie und da getadelt und gesagt: eine gute Musik bedürfe solcher Fingerzeige nicht. Gewiß nicht; aber sie büßt dadurch ebensowenig ein und der Komponist beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor. Thun es die Dichter, suchen sie den Sinn des ganzen Gedichtes in einer Überschrift zu enthüllen: warum sollen's nicht auch die Musiker? Nur geschehe solche Andeutung durch Worte sinnig und fein; die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.“[1]

[1] Bd. III, S. 17.

„Das Ave Maria von Henselt giebt das Beispiel wie eine gut gewählte Überschrift die Wirkung der Musik hebt. Ohne jene Überschrift wird es von dem Musiker wie eine Etude von Cramer abgespielt werden. Bei einem Ave Maria denkt sich der Prosaischeste etwas und nimmt sich zusammen .... aber auf eine richtige Benennung seines Kindes hat der Musiker ebenso zu sehen, wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik ebenso verstimmen, eine treffende die Freude am Verständnis um vieles erhöhen."[1]

„Hat nicht Beethoven auf der Titel der C-dur-Ouverture sich des Ausdruckes: gedichtet von .... statt komponirt von .... bedient?"[2]

„Es giebt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß."[3]

Noch deutlicher spricht sich Schumann da aus, wo er sagt:

„Was überhaupt die schwierige Frage betrifft, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, so sehen wir hier Viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legen sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohr das Auge; und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun mit der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdruck wird die Komposition sein und, je phantastischer oder scharfer der Musiker aufpaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen. Warum konnte nicht einen Beethoven

1. Bd. III, S. 73. 2. Bd. III, S. 52. 3. Bd. IV, S. 43.

inmitten seiner Phantasie der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem großen Werke begeistern? Warum nicht einen Anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief? undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von diesem allem erzählt? Ja selbst kleinere, speciellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mitfortschwimmt, aufgedrungen: dies hätte dem kleinen Stück die Zartheit und Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstens während eines Schubert'schen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sehe, zur Antwort gab: wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnas mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen u. s. w. Merkwürdiger Weise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig."[1] —

Das Programm ist das Medium, welches die Musik demjenigen Theil des Publikums, der aus Denk- und Thatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird, als sie es war. Bis jetzt ist sie ihnen fremd geblieben und, wenn sie gewissermaßen wegwerfend von ihr sprechen, so dürfen wir uns nicht darüber wundern, namentlich nicht, wenn wir bedenken, wie wenig sich bis jetzt die Musik um ihr eigenes Interesse bekümmert hat und daß sie

1. Br. I. S. 142.

manches Jahrhundert hindurch einerseits nur eine Art sinnliches Vergnügen bot, für welches jene, die nicht Zeit hatten sich in ihm einzuleben, wenig Interesse fühlten, andererseits aber sich einer Gefühlsschwelgerei hingab, welche Menschen ohne Neigung für solche ebenfalls abstoßen mußte. Melodie und Rhythmus hatten sie auf dem Markt und im Salon zum Entzücken von Reich und Arm gemacht. Beide wollten sie zur Verschönerung ihrer Feste und Feierlichkeiten nicht entbehren. Aber gerade dadurch trat sie häufig in die Reihe der nur unterhaltenden Spiele und des müßigen Zeitvertreibs, was für gebildete Geister so reizlos ist wie Becherkünste. Denn hier gewahren sie nichts von der Erhabenheit der Ideen, nichts von der Bilderfülle, welche ihnen in den plastischen Künsten mit so reichem Stoff entgegentritt. Und was die großen und bedeutenden Kundgebungen der Musik betrifft, so traten sie entweder nur in einer für den Laien unverständlich bleibenden specifisch technischen Formgewandtheit auf oder sie wandten sich exklusiv an das Gefühl, dessen Saiten sie jedoch bei den Denkmenschen oft gelähmt, bei den Thatkräftigen oft zersprungen, bei beiden meist tonlos fanden.

Da nun die gebildetste und aufgeklärteste Schicht der Gesellschaft großtentheils Menschen umschließt, die den verschiedenen Arbeiten des Geistes oder den verschiedenen Formen eines thätigen Lebens sich widmen, wurde die Musik da, wo sie es am meisten sein sollte, am wenigsten verstanden. Die einzigen Formen, unter welchen sie bei diesem in vielen Beziehungen ausgewählten Publikum Eingang fand, waren diejenigen, welche sich der Poesie anschlossen, insbesondere die ihr vom Gottesdienst vorgeschriebenen, und nach weltlicher Richtung, die von dem Theater vertretenen. In der Kirche aber wurde sie durch die liturgische Unbeweglichkeit eines dem Bedürfnis des Geistes unentbehrlichen Momentes beraubt: der Bewegung, des Fortschrittes, des Unvorhergesehenen. Und auf dem Theater war sie so lange von literarischen früher oder später als werthlos zu bezeichnenden Produkten bedingt, daß sie noch zu dieser Stunde mit dem Vorurtheil, „ihr sei es nicht gegeben sich mit besseren zu verbinden", bitter zu kämpfen hat und nur Ungläubigen begegnet, wenn sie von den Höhen der Poesie herab redet. Und doch wird sie eines Tages hier

ihren Sitz finden, sobald sie auf der Bühne, wie im Koncertsaal sich nur mit Werken, Ideen und Vorlagen beschäftigt, welche den hochgehenden Anforderungen der Gelehrten und Staatsmänner genügen und diese empfänglicher für den Inhalt ihrer Tongebilde machen.

Schumann suchte häufig in seinen Analysen den fehlenden Titel zu ersetzen, was ihm in einer um so trefflicheren Weise gelang, als die Aufgabe selbst eine undankbare zu nennen ist. Bei Stücken von kleiner Dimension, wie Hiller's Etuden oder von einer gewissen Gleichartigkeit, wie Moscheles' Kompositionen, ist sie schwierig und bei Werken von großer Tragweite sogar gefährlich und nicht wohl zu rathen. Aus dieser Titelbeigabe, sowie aus der geistreichen und stets gerechten Kritik der Überschriften und Devisen von Kompositionen, die er einer Prüfung unterzieht und bei denen er nie deren glückliche oder verfehlte Anwendung zu motiviren vergißt, konstatirt sich seine Vorliebe für Programme. Wie Beethoven schrieb er Ouverturen zu großen Tragodien, zu Schiller's „Braut von Messina" und Shakespeare's „Julius Cäsar". Die in einem Titel ausgesprochene kurz gefaßte Andeutung über den Charakter eines Tonstücks stand ihm näher, als die Idee eines so absoluten Programmes, wie es Mendelssohn in seiner „Meeresstille" anwandte, wo er seinem musikalischen Stoff ein ganzes Gedicht zu Grunde legte. Tennoch war er bereit auf solche einzugehen. Er sagte:

„Die Idee, Gedichte selbständiger Musik unterzulegen, eine Reihe zu finden und sie artig zum Ganzen zu schlichten ist eine seltene und nachahmungswerthe."[1]

„Die Philosophen denken sich die Sache auch wohl schlimmer als sie ist; gewiß, sie irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend Nachmittag und schematisire sein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus. Gewiß, sie irren: das Schaffen des Musikers ist ein ganz anderes und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich nur erst dann

1 Bd. II. S. 225.

glücklich in seiner Arbeit fühlen, wenn sie ihm in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben Händen getragen, wie die goldenen Eimer, von denen Goethe irgendwo spricht. Darum behaltet Euer Vorurtheil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuschereien des Schülers den Meister nicht entgelten!"

Wir verkennen keineswegs die Übelstände, welche mit den Vortheilen des Programmes Hand in Hand gehen, möge dasselbe aus vollständigen oder fragmentarischen Gedichten, aus mehr andeutender als ausgeführter Prosa, in einem Motto oder Epigraph, oder auch nur in einem Titel bestehen. Die Programme sind durch den Mißbrauch, welchen schlechter Geschmack mit ihnen getrieben, so oft lächerlich geworden, daß ihre Gegner ein leichtes Spiel haben, wenn sie auf unzählige Mißgriffe hinweisend ihre gänzliche Beseitigung beantragen. Wollte man aber alles verwerfen, was zum Mißbrauch Veranlassung geben kann: müßte dann nicht mit der Musik selbst der Anfang gemacht werden? Denn durchschnittlich genommen bietet sie unendlich mehr Schlechtes als Gutes, mehr Albernes als Geistreiches, mehr Gehaltloses als Bedeutendes.

Schumann hatte, ehe er Musiker wurde, sich zu sehr im Reiche der Phantasie bewegt, zu oft mit den das Feuer und die Luft bevölkernden Geistern verkehrt und in zu vertrauter Bekanntschaft mit jenen seltsamen, anziehenden, unmöglichen Wesen gelebt, wie sie dem Gehirn eines Hoffmann und Jean Paul entspringen, um seine Kunst nicht mit fortzuziehen in diese Regionen, die vielleicht minder göttlich, aber mannigfacher, phantastischer und zauberischer sind, als die jenes abstrakten Gefühls, das mit Sturmeswehen, mit einem Lufthauch die schlummernden Wellen der Instrumentation in Bewegung setzt. Dabei aber befähigte ihn ein seltenes Gleichgewicht zwischen lebhaftem Enthusiasmus, feuriger Einbildungskraft und wohltemperirter Kritik, sich Rechenschaft darüber zu geben, welchen Antheil unsere verschiedenen Fähigkeiten an der Produktion von Werken dieser Art haben und er bemerkt sehr richtig:

„Auf welche Weise die Stücke entstanden sind, ob von innen nach außen oder umgekehrt, thut nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen es meistens selbst nicht.

Eins wird so, das andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Musik übrig, grübele man ja nicht und genieße."[1]

So, wie er oft seinen Klavierkompositionen ein Programm in Form eines Titels beigab, welcher auf das anmuthigste mit dem Charakter derselben übereinstimmte, brachte er gleicherweise bei einem anderen Theil seiner Werke Orchester und Gesang in eine innige Verbindung mit der Poesie, indem er Stoffe, welche diese schon verherrlicht hatte, ihr entnahm, so daß — abgesehen von seinen rein-instrumentalen Arbeiten, die obgleich nicht minder bedeutend, doch minder zahlreich sind — sich bei ihm deutlicher und beharrlicher als bei Mendelssohn und anderen Vorgängern das Bestreben kundgiebt, das durch die Musik selbst erregte Interesse zu erhöhen und es mit dem für schöne poetische Werke zu vereinigen.

Kein Autor vor ihm hatte eine so anschauliche Reihe von Werken veröffentlicht, deren Programm mit ihrem Inhalt so vollkommen zusammentrifft. Er entlehnte der Poesie nur dann einen Titel, wenn sein Stück vom Geist derselben vollkommen durchdrungen war. So ergänzen seine „Kreisleriana", Op. 16, trefflich das Bild der phantastischen Romanfigur, welche Hoffmann mit seinem Kapellmeister Kreisler geschaffen hat und die uns gleich einem Freunde vertraut geworden ist. So scheinen die „Phantasiestücke", Op. 12 und 88, unter der ganz besonderen Luft erblüht, mit welcher Jean Paul's und Hoffmann's vereinter Hauch eine Atmosphäre um einen kleinen blauen Stern bilden könnte, auf welchem laserne Berggipfel sich erheben, dessen Ströme von geschmolzenem Diamant fließen, dessen Blumen zu Frauengestalten werden und um welchen silberne und goldene Trabanten, gleich Jongleurbällen, schwirrend in die Runde tanzen und abwechselnd bald schillerndes prismatisches Sonnenlicht, bald heimlichen Mondenglanz, wie ihn glücklich Liebende wünschen, ausstrahlen. In den „Nachtstücken", Op. 23, schimmern mehr Eulenaugen als Sterne, wir sehen mehr Wetterleuchten als Glühwürmchen, hören mehr Fledermäuse und Windes-

1 Bd. III, S. 30

geheul in zerfallenen Erkerfenstern als Seufzer der Liebe. Dürre Blätter streifen den Rasen, gleich Geistern, die aus ihren Ruhestätten aufgescheucht umhergetrieben werden — wirre Gestalten, welche das Dunkel verdichten und keinen Gedanken an laue Lüfte und heimlich geraubte Küsse aufkommen lassen.

In den „Kinderscenen", Op. 15, dem „Album für die Jugend", Op. 68, in den „Klavierstücken für große und kleine Kinder", Op. 85, offenbart sich jene Anmuth, jene immer das Richtige treffende Naivetät, jener geistige Zug, der uns bei Kindern oft so eigenthümlich berührt und, während ihre Leichtgläubigkeit uns ein Lächeln entlockt, uns zugleich durch die Scharfsinnigkeit ihrer Fragen in Verlegenheit setzt — ein Zug, der auch bei den Kulturanfängen der Völker zu finden ist und jenen Ton phantasievoller Einfalt bildet, welcher die Lust am Wunderbaren weckt und einst Äsop's Fabeln, später den Gnomen- und Sylphenmärchen, den Erzählungen Perrault's „Blaubart", „Rothkäppchen" all' den Reiz verliehen hat, welcher noch heute das Entzücken der Jugend ist und zur Ährenlese ihrer schönsten Erinnerungen gehört. Mit welcher Feinheit läßt er hier die verschiedensten Jugendeindrücke aufeinander folgen! Wie harmonisch vertheilt er Licht und Schatten im Fortschreiten von Begebenheiten im äußeren Leben des Kindes zur Schilderung seiner Innerlichkeit! Und — am nur bei einem allgemein gekannten Werk einen Augenblick zu verweilen — wie glücklich ist die Aufeinanderfolge der Stücke! Glaubt man doch bei der Erzählung „von fremden Ländern und Menschen" die aufhorchenden blonden Kinderköpfchen starr nach dem Munde des Erzählers gerichtet zu sehen, bis die „kuriose Geschichte" ihre erregte Phantasie wieder in das umgebende Leben zurückführt, wo dann mit dem „Haschemann" der Übergang zum Tummeln und Spielen gemacht wird. Da ist aber ein Kind, dessen Gedanken schon in die Ferne, nach dem Unmöglichen schweifen, das Freude auf Freude, Spiel auf Spiel häufen möchte. Dem „bittenden Kind" antwortet man mit weisem sanftem Vorwurf: „Glückes genug!"

So müssen die kaum sich entfaltenden Seelen schon das schwere

Wort von der irdischen Unzulänglichkeit begreifen lernen, deren schmerzlichste Schwäche die Unmöglichkeit ist uns unaufhörlich am Born der Gefühlsseligkeit, an den Genüssen der Einbildung zu tränken. Doch dem innigen Sittenspruch folgt eine „wichtige Begebenheit". Da wenden sich die jungen Gemüther aus beengenden Träumen, von dem Betrübtsein, das selbst der leiseste Vorwurf ihnen bringt, zu den wechselnden Vorfällen der Wirklichkeit, in denen wieder für einige der Hauptreiz darin liegt, daß sie zu schwärmerischem Nachsinnen anregend zu köstlichem Schwelgen, zu „Träumereien" führen, denen man nirgends besser als „am Kamin", an der prasselnden Flamme des Herdes nachhängen kann. Dort beginnen wieder wunderbare Geschichten voll merkwürdiger Vorfälle, wie der „Ritter vom Steckenpferd", oder voll Grausens und überrieselnden Schauers, wenn sie „fast zu ernst" werden oder „fürchten machen". Nun aber senkt sich das friedlichste und liebenswürdigste der Gespenster, der Sandmann über die von wirren Bildern des Tages ermüdeten Augen des „einschlummernden Kindes" und „der Dichter spricht". Er spricht zu den Ruhenden und giebt seinen Segen all den kleinen Ereignissen des Tages, deren Bedeutung sein denkender Geist erhöht; denn im symbolischen Spiegel zeigen sie die großen Begebenheiten des reiferen Lebens, wie sie oft in derselben Folge von denselben Eindrücken angeregt erscheinen.

Es läßt sich feststellen, daß mit diesem letzten Zug fast alle Werke Schumann's schließen. Wir fühlen uns dann wie von der Weihe eines Dichterspruches ergriffen, wir fühlen, daß es der Dichter ist und gerade dieser und kein anderer, der sich noch zu uns gewendet und uns grüßend entlassen hat.

Die „Papillons", Op. 2, „Intermezzo", Op. 4, „Arabesken", Op. 18, „Blumenstücke", Op. 19, „Novelletten", Op. 21, „Romanze", Op. 28, „Bunte Blätter", Op. 98, „Mährchenbilder", Op. 99, erregen durch ihre Namen in der Phantasie Vorstellungen, welchen die musikalische Ausführung gänzlich entspricht. Es bestehen die feinsten Unterschiede zwischen dem ruhigen Glanz der Blume und dem um Rosenkelche flatternden

Schmetterling, zwischen dem gespannten Interesse erzählender Novelletten und dem wechselnden Entwinden und Umwinden glänzender, in unaufhörlichem Auseinanderstreben fortwährend sich wieder begegnender Arabesken, zwischen einer empfindsamen Romanze und den lustigen Einfällen eines Intermezzos — Unterschiede, welche allerdings nur einer gewissen Feinheit der Organisation deutlich erkennbar sind. Der Komponist aber, welcher jedem Stück einen so bezeichnenden Namen gab, daß er sich auf kein anderes anwenden läßt, zeigte dadurch, wie vollständig er die in ein Wort zusammengedrängte Bedeutung des Programms erfaßt hat.

Gleich den genannten Werken sind die „Bilder aus Osten", Op. 66, und die „Waldscenen", Op. 82, in ihrer auserlesenen Anmuth voll der seltensten Vorzüge. Sie verleihen der lokalen Färbung einen Reiz, den manche vergebens in der Nachbildung äußerer Formen suchen, anstatt seinem Geheimnis in der Divination des Gefühls nachzuspüren, welches jene Formen in dem menschlichen Herzen hervorruft. Beide letztgenannten Werke versetzen uns mit poetischer Treue in die Frische der nördlichen Waldluft oder auf den glühenden Boden des Orients. Wir erblicken den Goldstaub, der auf Naxos bei der Geburt des Weingottes erglänzte, oder den türkisfarbenen Himmel mit malvenröthlichen Wolken, unter welchem der thüringische Jäger dem edlen Waidwerk obliegt. Und während solche Gebilde den Augen der bewegten Seele vorschweben, glaubt sie zugleich Lerchengesang zu hören oder den leisen Tritt der Hirschkuh, die sich aus dem Dickicht hervorwagt, oder das flüsternde Rauschen jenes ägäischen Meeres, welches Athen und Jonien, diese beiden Stätten der Bildung und Eleganz, bespült. Und niemand wird den Lärm der Begleitung zur wilden Jagd mit dem Tosen verwechseln, welches den zur Zeit jenes Meer noch beherrschenden Muselmann von dem Herannahen eines Djinn benachrichtigt.

Die „Davidsbündlertänze", Op. 6, und die „Ballscenen", Op. 109, sind Staffeleigemälde, bei welchen vortrefflich die hunderterlei Züge von Koketterie, Vergnügen, Übermuth, Liebe, Verblendung, Taumel wiedergegeben sind, wie der Tanz sie anregt

und in unausgesetzter Wechselwirkung von Herz zu Herzen strömen läßt, bis er alles mit derselben elektrischen Kette des reizendsten Rausches umwindet. Der „Wiener Faschingsschwank", Op. 16, könnte als eine Illustration zu den burlesken Fahrten der Prinzessin Brambilla abenteuerlichen Angedenkens dienen: mit so ergötzlicher Schalkhaftigkeit und genialer Komik stellt er die Posse öffentlicher Lustbarkeiten dar. Der „Carnaval", Op. 9, zeigt eine bunte Maskerade von Künstlern, deren Gruppen so unmittelbar, so feurig und lebensvoll gehalten sind, daß sie durch frappante Wiedergabe der Physiognomie und durch Auffassung der Gebärden im lebhaftesten Momente zu den gelungensten, reichhaltigsten Werken des Autors, sowie dieses Genres überhaupt gezählt werden müssen. Die „Humoreske", Op. 20, ist mit ihren Schlauheiten und Spitzfindigkeiten ein so vollkommenes musikalisches Äquivalent zu dem, was die mit Spleen behafteten Engländer humour getauft haben, daß sie sich eben nur durch den Titel selbst charakterisiren und beschreiben läßt.

Die vollkommene Identität, welche Schumann zwischen den im Titel enthaltenen Ideen und ihrer musikalischen Färbung herstellt, ist nicht genug als Muster zu empfehlen. Ihm genügt nicht ein loser Zusammenhang zwischen Eigenthümlichkeiten gewisser Rhythmen und der Erinnerung an gewisse Gegenstände. Er behilft sich nicht mit einer Arpeggienbegleitung, um eine Barkarole, eine Undine oder ein Fischermädchen zu charakterisiren. In seinen Augen reicht das Tiktak der Räder nicht hin, um eine schöne Müllerin zu malen, und er hätte den »Bananier« gewiß ebensowenig erfunden, als die »Mazourka bleue«, die »Caprice savant« oder die »Polka étoile«. Er verwechselt nicht — wie so manche andere — die mögliche Verschmelzung besonderer uns von verschiedenen Sinnen zugeführter Eindrücke oder Erinnerungen an gänzlich ungleiche, aber ähnlich auf uns wirkende Dinge mit einer beliebigen Etikette, die man einem Werk aufklebt, ohne dabei höhere poetische Intentionen zu verfolgen, als etwa Gastwirthe und Kaufleute von ehemals, wenn sie in der Wahl eines „goldenen Engels" oder „weißen Löwen" für ihre Aushängeschilde schon einen sehr feinen Geschmack zu bewähren glaubten.

weil ja Löwen und Engel so oft in dichterischen Werken vorkommen, und, wenn sie gar eine Leinwandniederlage durch die Katze mit dem Knäuel oder einen Parfümerieladen durch ein Rosenkörbchen andeuteten, schon auf der höchsten Höhe ihres Pegasus standen — ein Gebaren, das sich unmöglich als Rechtfertigung für Bestehen und Annehmen eines Programms auf das musikalische Gebiet übertragen läßt, so wenig als sich ein Entlehnen von Vor- oder Zunamen geehrter Personen oder berühmter Begebenheiten empfiehlt. Die Paganini-Galops taugen ebensowenig als Ourika-Handschuhe und Lind-Polkas riechen nicht so gut als Lind-Pomade! Niemand verkennt weniger als wir, daß es sowohl in der Gegenwart als in der Vergangenheit Berühmtheiten und Begebenheiten giebt und gegeben hat, welche nicht verfehlen können auf die dichterische Phantasie zu wirken. Wir erinnern nur daran, wie tief Napoleon's riesiger Schatten in Beethoven's Träume hineinragte! Mit den Tönen aber, zu welchen er ihn begeisterte, oder mit Schumann's Märchen aus dem Jahre 1849 lassen sich solche Eintagsfliegen nicht vergleichen. Sie erinnern im Gegentheil eher daran, daß an Triumphtagen im alten Rom vor den Augen des Triumphators die Parodie seines Glanzes aufgeführt werden durfte.

Es ist ebenso schwer solche zur Musik geeignete Programme aufzufinden, als Dichter zu sein. Wir unsererseits sind weit davon entfernt, den hohen Vorzug der Musik auch ohne jedes Programm leugnen zu wollen — einen Vorzug, welchen Goethe in den Worten aussprach: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt."

Wir scheuen uns aber nicht zu behaupten, daß zur Erfüllung aller Bedingungen eines Programms eine höhere geistige Bildung als zum Schaffen specifischer Musik erforderlich ist. Wohl kann der Instrumentalkomponist durch Erhabenheit des Gefühls und Gewalt der Formen höher als jeder andere und sogar zu einer Höhe hinaufsteigen, zu welcher kein Programm ihm zu folgen ver-

mag; die Aufgabe desjenigen jedoch, der sich an ein Programm bindet und somit selbst einen Vergleichungspunkt für sein Schaffen bietet, ist keine geringere. Während bei dem ersteren nur Inspiration und Formvollendung maßgebend sind, hat der zweite seine Erfindung fortwährend von Anfang an mit einem gegebenen Vorwurf in Einklang zu bringen — mit einem Sujet, das jedermann kennt und dessen konsequente Behandlung jedermann zu fordern berechtigt ist, dabei hat er die Vollkommenheit seiner Musik, welcher hier als solcher durchaus nichts nachgesehen, ja die im Gegentheil strenger beurtheilt wird, in Übereinstimmung mit der poetischen Färbung des Stoffes zu halten, dessen plastischer Gestalt er wohl manchen Vortheil abgewinnen kann, doch nur, wenn er das in seiner Kunst leicht zu Reproducirende nicht mißbraucht und vor dem Schwierigen nicht zurückschreckt.

Wir glauben dem großen Musiker, der uns heute beschäftigte, kein seiner unwürdiges Lob zu spenden, wenn wir ihn als den Autor bezeichnen, der in seinen Klavierkompositionen die Bedeutung des Programms am vollständigsten erfaßt und für seine Anwendung die vorzüglichsten Beispiele gegeben hat. Es gelang ihm hier auf das bewundernswürdigste, die Wirkung musikalisch in uns hervorzurufen, welche die Realität eines Gegenstandes, dessen Vorstellung er durch seinen Titel vergegenwärtigt, auf uns gemacht haben würde. Indem er ihn von seiner poetischen Seite auffaßte, erfüllte er die wahrhafte Bestimmung des Programms. Denn wer möchte entscheiden, ob die „Kinderscenen", das „Jugendalbum" mit ihren kurzen, aber vollständig genügenden, künstlerisch vollendeten Stücken ebenso gewirkt haben würden, wenn sie mit dem veralteten Titel: „Bagatellen" oder „Divertissements" erschienen wären? Vielleicht hätten sich diese zahlreichen Blätter nicht dieselbe Frische auf die Dauer bewahrt, trotzdem ein jedes in engem Rahmen ein reizendes, den lieblichen Landschaften und Gruppen ähnliches Bild entfaltet, welche berühmte Maler oft in den Raum einer Visitenkarte zu drängen pflegen. In Verbindung mit einer den anmuthigsten Hintergrund gebenden Idee erscheint selbst das Kürzeste nicht zu kurz sobald der Geist die ganze innere Grazie des Gedankens erfaßt hat und nicht länger das Be-

dürfnis fühlt bei demselben zu verweilen. Man kann die Gewissenhaftigkeit nicht genug beachten, mit welcher dieser Meister immer das Versprochene leistet und, ohne jemals seinem im Kleinen wie im Großen so ausgeprägten Stil etwas zu vergeben, ohne auf Kosten des inneren musikalischen Werthes zu verfahren, ohne den künstlerischen Stoff zu zertrennen, zu verschleppen, nachzuzerren, immer die edelste und sympathischste Seite seines Sujets herauszufinden gewußt hat.

Sicherlich würde sich dem Gesagten noch vieles hinzufügen lassen. In dieser Besprechung Schumann's und seiner bedeutenden Vorzüge jedoch, mußte aus den bereits angegebenen Gründen so manches übergangen werden. Andere werden in einer späteren Zeit es übernehmen müssen, die ihm schuldige Ehre und Anerkennung weiterhin auszusprechen; denn jetzt — 1855 — sind die Akten über ihn noch nicht als geschlossen anzusehen. Hoffen wir, daß der Stern seines Wirkens noch lange dem Erbleichen ferne steht — niemand wünscht dieses lebhafter und sehnlicher als wir!

Clara Schumann.

1855.*

*) Geschrieben als Frau Schumann nach längerer Pause die Öffentlichkeit betrat und ihre Konzertteur mit Konzerten in Weimar begann. D. H.

Die Versuchung liegt nahe, die Natur im Spenden ihrer herrlichsten Wunder karg zu nennen. Wie selten erblicken wir in der Welt körperlicher Erscheinungen die ergreifendsten Schauspiele zu ihrer vollen Majestät oder zur vollen Anmuth entfaltet! Unvorhergesehen, in ungleichen Zeitabschnitten treten sie im Laufe der Jahrhunderte vor uns hin. Vom Erscheinen glänzender Kometen, von schauerlich mächtigen Ausbrüchen der Vulkane, vom plötzlichen Aufblühen der Aloë bis auf die von atmosphärischen Zufälligkeiten abhängigen Luftspiegelungen, erneuern sich diese Phänomene nur in weit auseinander liegenden Zeiträumen, wodurch sie von nur einer kleineren Zahl von Beobachtern gekannt werden, deren bevorzugtes Los anderen, die jene Naturbegebenheiten nur aus Büchern und vom Hörensagen kennen, als ein beneidenswerthes erscheint.

Diesen merkwürdigen Erscheinungen der physischen Natur an Seltenheit und Wunderbarem vergleichbar, dabei ergreifend für jene, welche die Tragweite und die Folgen eines solchen Zusammentreffens zu fassen und zu berechnen verstehen, ist in der Welt geistiger Erscheinungen das unauflösliche Band der Liebe, welches zwei auf gleich hoher Kulturstufe stehende, von gleich edlem Streben beseelte Wesen unter ihrem sanften und leichten Joche vereinigt. Das innige Verschmelzen zweier Existenzen, seien es große Charaktere, wie Agrippina und Germanicus, seien es feuer- und poesieerfüllte Herzen, wie Romeo und Julia, oder erhabene Geister, wie Heloise und Abälard, gehört zu den Wundern und Legenden der Geschichte der Menschheit, die wir „Dichtungen des Schicksals", „lebendige Oden der Natur" nennen möchten.

Das Außerordentliche liegt hier nicht in der Einzelbedeutung weder des Mannes noch des Weibes. So vereinzelt und zerstreut wir auch große Männer in einer Epoche finden mögen, ist ihre Anzahl nichts desto weniger eine so beträchtliche, ihre Reihenfolge eine so ununterbrochene, daß die Geschichte eine Überfülle ihrer unvergeßlichen Namen aufzuweisen hat, ebenso wie wir auf manchem ihrer Blätter dem Andenken von Frauen begegnen, die wie berühmte Monarchen, Helden, Poeten, Gelehrte, Märtyrer leidenschaftlich geliebt, bewundert oder angebetet, der Unsterblichkeit theilhaftig wurden. Die denkwürdigsten Formen der im Manne und im Weibe begriffenen Thesis und Antithesis der menschlichen Natur stellen sich unserem Blick unaufhörlich in ihrer energischesten, schönsten, vollendetsten Formel dar. Aber die Synthesis, welche aus der Annäherung beider auf gleicher Höhe der Vollkommenheit stehenden Gegensätze hervorgeht, die harmonische Gleichheit, die gänzliche Vereinigung und vollständige Identificirung zweier Wesen, die in ihrer Organisation, in ihrer Gefühlsintensität, in ihren Formen des Geistes, in ihren Produkten der Phantasie und ihrer Richtung der Ideen verschieden sind und trotzdem von gleichem Instinkt getrieben nur in gleicher Luft athmen, in gleichem Elemente leben, von gleichem Stoff sich nähren, auf gleichem Wege wandeln und so vereint dasselbe Ziel erstreben, zu denselben Sternen emporschauen, dieselbe Erde lieben und nach demselben Himmel sich sehnen —: das gehört zu den größten Seltenheiten, zu den Erscheinungen, zu den Geschicken, welche zu lebenden Oden der Natur sich dichten.

Das äußerst Seltene derselben liegt in dem Zusammentreffen von Ort und Zeit, in der Übereinstimmung äußerer Verhältnisse, die solche gleichgeartete Wesen zusammenführt, sich kennen und so verstehen läßt, daß sie im gegenseitigen Durchdringen sich aneinanderketten und für immer vereinen. Was bei derartigen Verbindungen so äußerst selten zu finden ist, ist die Ausdauer der Kraft und der Zartheit, welche die Gefühls- und Denkweise so vornehm geformter Seelen immer in gleicher Stimmung erhält: denn das eine soll stark genug bleiben, um über das Gleiche zu bestimmen, das andere einsichtig genug, um in dieser Unterordnung sein Glück zu finden.

Hierin liegt die einzige Beziehung, das einzige Verhältnis zwischen Geist und Herz, durch welche die Dauer einer Verbindung möglich wird, in welcher der eine Theil sein Glück darein setzt, sich als Beschützer eines schwächeren Wesens geliebt zu sehen, der andere Theil dagegen in die Empfindung einer Liebe, welche Nachgiebigkeit als gebührenden Zoll fordert.

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre „erhabenen gleichen" Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben; und dieses Paar war bestimmt vielleicht das vortrefflichste Beispiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Beide übten die Kunst nach verschiedenen, aber gleich bedeutenden Richtungen aus; beide Musiker, wirkten sie schaffend und ausübend. Interpreten desselben poetischen Gefühls schauten und verkündeten sie dasselbe Vorbild des Schönen, waren sie von demselben Abscheu gegen Triviales in der Kunst, von derselben Ehrfurcht für gleiche Eigenschaften erfüllt. Hand in Hand gehend trugen sie gleiche Kränze und gleiche Palmen, ernteten beide gleichen Beifall; denn ihn oder sie bewundern heißt beide bewundern, die in verschiedenen Zungen, aber im herrlichsten Einklang sangen.

Diese soeben ausgesprochene Ebenbürtigkeit der künstlerischen Verdienste dieser Beiden behaupten wir nicht auf das Gerathewohl hin. Wir lehnen im Voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Thätigkeit das Virtuosenthum, welches hier von der Frau repräsentirt ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Die in unseren Tagen seitens der denkenden Künstler laut gewordene Protestation gegen den Egoismus oder — besser gesagt — gegen die Bornirtheit des heutigen singenden und spielenden Virtuosenthums, welches gleich einem Schönredner ohne Verständnis dessen, was es sagt, nur Kunststücke ohne alle tiefere intellektuelle Grundlage bewundern läßt, verringert die Wichtigkeit durchaus nicht, welche in Sachen der Kunst der Virtuosität beizumessen ist. Ja diese Protestation wird zu einer ebenso abgeschmackten Übertreibung als der Mißbrauch selbst, wenn sie so weit geht, die poetische

Tragweite dieses Kunstzweiges zu verkennen, wenn sie ihm gleiches Anrecht im Gebiete der Kunst und seinen Rang in ihrem Pantheon streitig macht.

Nicht ein Auswuchs, sondern ein nothwendiges Element der Musik ist die Virtuosität.

Wer diesen berechtigten Anspruch der letzteren leugnen wollte, den müßten wir an das alte Gleichnis des Menenius Agrippa vom Magen und den empörten Gliedern des Körpers erinnern. Würde uns nicht die Sprache des ersten besten Komponistchens ebenso anmaßend als die jener Glieder erscheinen, wenn er von der problematischen Höhe seines Wirkens herab zum begeisterten Virtuosen sagte: „Du höchst unnützes Ding lebst nur auf Kosten unserer Erzeugnisse und maßest Dir frech die Ernte des Lohnes an, die unsere Verdienste und Anstrengungen zu beanspruchen haben?" Abgesehen davon, daß öfters Neid und geheimer Groll nicht ohne Antheil an solchen Redensarten sind, kann doch der Virtuose seinerseits auch, wie der Magen in der Fabel, antworten: „Wenn Ihr Euch beklagt, daß ich nur kraft der Nahrung lebe, die Ihr mir zuführt, so sagt mir doch: was wäret denn Ihr ohne mich? Nur durch mich habt Ihr das Leben, werdet Ihr aus todter Masse lebendige Kunst — ohne mich bleibt Ihr unbrauchbare Dinge, stumpfe Glieder, unfähig Euren Willen zu zeigen, Eure Gefühle kund zu geben!"

Dieser Rangstreit kann nur durch die Erkenntnis entschieden werden, daß alle Glieder des musikalischen Organismus diesem zu seiner freien Entwickelung ebenso nothwendig sind als dem Menschen die des menschlichen Körpers, und daß die Virtuosität bei weitem mehr integrirender Bestandtheil der Musik ist als zum Beispiel die Kupferstechkunst für die Malerei oder die darstellende Kunst für das Drama; denn Malerei und Poesie können ohne die genannten Künste ihre Ansprüche auf Bewunderung für ihre Werke geltend machen, die der Ausführung ermangelnde Musik aber ist nur eine Übung des Verstandes, die wir Musiker durch die Gewohnheit, den Klang aus dem Anschauen seiner Zeichen zu vergleichen und zu errathen, schon vor dem Anhören beurtheilen können, die aber

ehe sie durch die Ausführung lebendig gemacht wird, zweck- und bedeutungslos bleibt. Ein dramatischer Dichter würde selbst ohne Aussicht, seine Produkte durch Darstellung auf der Bühne realisirt zu sehen, nicht aufhören zu schaffen; denn er ist sicher durch die bloße Lektüre seiner Werke auf verwandte Geister zu wirken. Schwerlich aber würde ein Musiker fortfahren, seine Partituren mit gänzlicher Verzichtleistung auf irgend eine Aufführung als sogenannte „Augenmusik" nur die wenigen zu schreiben, die aus dem bloßen Ansehen den theoretischen oder scholastischen Werth solcher Arbeiten zu würdigen verstehen. Was die Tageshelle dem Gemälde — das ist die Aufführung dem Musikwerk! Jenes verkommt ungenossen in der Dunkelheit, dieses im Staub der Bibliotheken.

Da, wo die Verwirklichung des Ideals, wie in der Tonkunst, von dem Zusammenwirken des producirenden und des reproducirenden Künstlers erstrebt wird, können Unterscheidungen nur nach dem höheren oder tieferen Grade der aufrichtigen Hingabe des ausführenden Künstlers gemacht werden, und es beweisen ähnliche Streitigkeiten nur, daß eine Mehrzahl der Leistenden und der Beurtheilenden den Sinn gewisser Aufgaben gar nicht begreift. Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben, wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab: sie kann es im Glanz seiner Schönheit, seiner Frische, seiner Begeisterung wiedergeben, sie kann es ebenso verdrehen, verunschönen, entstellen. Niemand wird die Malerei eine knechtische, stoffliche Reproduktion der Natur nennen. In demselben Verhältniß, wie jene zu dieser, steht die Virtuosität zur producirenden Tonkunst. Und dieselbe Kluft, welche zwischen einer Landschaft, wie etwa der Tempelruine von Pästum von Calame[1], und einer bloßen Ansicht liegt, trennt auch die Ausführungen eines und desselben Musikstückes durch zwei Künstler, von denen der eine Métier macht, während der andere Kunst schafft. Mag jener, um den inneren Sinn, die poetische Wirkung, die Lösung des im Modell verborgenen Räthsels wiederzugeben, noch so sorgfältig und ge-

1. Schletter'sche Sammlung in Leipzig, jetzt städtisches Museum.

wissenhaft die natürlichen Linien seines Gegenstandes nachahmen, so muß der Maler, wie der Virtuose seinen Vorwurf dennoch mit einem ungewöhnlichen Blick durchdringen, ihm seine geheime unbeschreibbare Harmonie ablauschen, ihn aus seinem besonderen Gesichtspunkt auffassen, ihm ein besonderes Licht, einen ideellen Rahmen abgewinnen und verleihen. Ohne diese Fähigkeit werden beide bei dem Beschauer, wie bei dem Hörer nie die innerste und besondere Bewegung, wie sie der Schöpfer des Originalwerkes beabsichtigt hat, fühlbar machen. Der Sänger, welcher den durch das Wort bestimmten Ausdruck wiederzugeben hat, darf das menschliche Wort so wenig, wie der Portraitmaler den physiognomischen Ausdruck in grober Genauigkeit wiedergeben. Um ihrer Interpretation das Siegel geistiger Wahrheit aufdrücken zu können, haben sich beide mit dem Charakter der Person, des Wortes, das sie vergegenwärtigen sollen, zu identificiren. Das wäre ein schlechter oder gar kein Künstler, der mit verständnisloser Treue bloß den ihm vorliegenden Konturen folgte, ohne diese auch mit dem aus der Auffassung der Leidenschaften oder Gefühle geschöpften Leben zu durchdringen!

Die Virtuosität ist so wenig, wie die Malerei den anderen Künsten untergeordnet: denn beide erfordern schöpferische Fähigkeit, welche ihre Formen nach einer in der Seele des Künstlers erfaßten Idee, nach einem Typus bildet und ohne welche sich sein Produkt nicht über Industrieerzeugnisse zum Kunstwerk erheben kann. Sie ist kein Akt leerer Receptivität — sie plappert nicht wie ein Staar eingelernte Redensarten nach. Im Gegentheil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare lebende Welt.

Demzufolge hängt ihr Werth ganz wie der einer Komposition von der Gefühlsbildung des Künstlers und der ihm verliehenen Gabe ab, der Intensität eines Gefühls auch die entsprechende, anderen faßlich sich mittheilende Form zu finden. Ohne diese lebeneinhauchende Gewalt des Gefühls, welche einzig und allein die Formen des Schönen diktirt und den Willen verleiht sie ausschließlich zu produciren, sind beide, die Komposition wie die Virtuosität, nur ein sinnreicher

Kopf oder Fingermechanismus, eine geistlose Fertigkeit oder eine Berechnung.

Wenn zwei Poeten ihren Gedanken in verschiedenen Idiomen Ausdruck geben, so kann das kein Grund sein, den einen über den anderen setzen zu wollen. Mag dieser seiner Idee die Kraft einhauchen, welche aus dem harmonischen Aufbau der Quadern zu uns spricht, mag jener sie in klingende Strophen oder in lebendig bewegte Farben oder Töne kleiden —: alle sind mit gleichem Recht Poeten, seien ihre Werke mit einem Material geschrieben, das den Raum ausfüllt und Jahrhunderte überdauert, oder mögen sie nur in der Zeit leben und vergehen, welcher sie angehören.

Alle Künste entspringen gleicher Quelle.

Der Sinn, die Idee, nicht die Manier des Ausgesprochenen entscheidet über den Vorrang in der Hierarchie des Schönen.

Die Künste sind eine Inkarnation des dem Gefühl geoffenbarten Schönen, inkarnirt in einer dem Gefühl und der Idee adäquaten Form. Durch Natur und Geburt sind sie gleich und der Vorzug von Künstlern unter einander kann nur in einem höheren Grade wirklicher künstlerischer Gesinnung und Befähigung, in einem höheren Verständnis des Schönen und in einer größeren Einheit zwischen Gedanken und Form ihrer Werke bestehen.

Die Ansicht, welche den geistigen Werth der Kunst nach irgend einem materiellen Verhältnis, sei es nach Ausdehnung in Raum oder Zeit oder nach der Schwierigkeit des angewandten Stoffes oder nach der Vielfältigkeit der gebrauchten Mittel oder nach der von ihnen geforderten Kombination und mechanischen Fertigkeit beurtheilen wollte, wäre eine höchst materialistische, welche sich unter Künstlern, die des Wesens der Künste sich bewußt sind, schwerlich behaupten könnte.

Die eine Kunst „Produkt des Gedankens" und die andere „Produkt einer mechanischen Fertigkeit" nennen zu wollen ist gleich absurd. Denn es ist nicht gesagt, daß der Schaffende stets vortrefflich schafft. Der Komponist kann ebenfalls geistlos, unbekümmert um das Warum zu Werke gehen und einem Maurer gleich nach der gezogenen Regelschnur arbeiten. Der Virtuos, obwohl

seine Darstellung eines gegebenen Stoffes das Ideal, welches jener seiner Seele vorhielt, nur nachschafft und in Folge dessen scheinbar nur Interpret eines fremden Werkes ist, muß ebenso sehr Poet sein, wie der Maler und Bildhauer, die ja auch gleichsam nur die Natur in ihrer Weise vortragen, gewissermaßen aus den Notenbüchern des Schöpfers vom Blatte singen. Mag die Aufgabe des einen vorübergehend wie die Gegenwart sein, die des anderen durch Holz, Leinwand oder Kalk längere Dauer in sich tragen und die des dritten in Granit, Marmor oder Bronze Jahrtausenden Stand halten: die Verschiedenheit dieser äußeren Umstände ändert nichts an dem Problem, welches jedem von ihnen gesetzt ist — gesetzt vom Gott der Kunst, der auch des Weltalls Gott und seine erleuchtende und befruchtende Sonne und zu gleicher Zeit der erlösende Gott ist, der das Übel, die Schlange, besiegt, wie der griechische Mythus es sinnreich symbolisirte, als er das Leben, das Gute, das Schöne durch Phöbus, den pythischen Apollo und den Apollo Musagetes in einer Person identificirte. —

Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentirenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin: beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend und in Regionen lebend, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr emporringen können. Beide Poeten durch das Gefühl, beide eifrige Pfleger ihres Kultus der Kunst, strenge Hüter seiner Reinheit, subtile Ausleger der Mysterien seines Ritus; beide hochstrebenden Herzens, die glühenden Seelen angeweht von göttlichem Hauche, mit fleckenlosem Adel und einem ihrem Geistesrang angemessenen Stolz, mit einem diesem Adel und Stolz entsprechenden persönlichen Charakter fühlten sie sich im glänzendsten Moment jugendlichen Entfaltens, in der ersten Blüthe des Strebens voll ekstatischer Gluth und enthusiastischen Träumens zu einander hingezogen und gegenseitig sah eines in dem anderen das sympathischeste, geliebteste, erhabenste Ebenbild des Gottes der Kunst, vor dem in gleich inbrünstiger Verehrung beide sich neigten.

Robert und Clara Schumann reihen sich in den Sagen

der Kunst den glänzenden Beispielen von dem schönen Walten der Natur ein, welches diese beiden Künstler und Liebenden, die auf Erden nur in und durch sich glücklich werden konnten, nicht durch Zeit und Raum trennte, sondern ihnen zu günstiger Stunde in gemeinsamem Vaterlande das Leben gab, damit sie sich begegnen, ihre Geschicke in einen Strom vereinigen, ihre Herzen in ein Meer gemeinsamer tiefer Anschauungen versenken konnten. Die Annalen der Kunst werden Beider Gedächtnis in keiner Beziehung trennen und ihre Namen nicht vereinzelt nennen können, die Zukunft wird mit einem goldenen Schein beide Häupter umweben, über beiden Stirnen nur einen Stern erglänzen lassen, wie auch ein berühmter Bildner[1]) unserer Zeit die Profile des unsterblichen Paares schon in einem Medaillon vereinigt hat.

Aber ach! nur der Vorzüge des einen wird die Nachwelt froh werden, die des anderen wird sie nur aus Zeugnissen der Zeitgenossen ermessen können. Robert's Werke werden ihr bleiben — Clara's Talent dagegen blüht nur für ihre Zeit! Ist das nicht eine um so näher liegende Veranlassung, der großen Künstlerin den Tribut unserer Huldigung, unserer Bewunderung und Sympathie zu zollen? der edlen Frau, die geweiht ist von der Feuertaufe der heiligsten Gluthen — von den Gluthen der Kunst und der sie seit früher Jugend umlodernden Poesie, der Liebe, deren edelste Empfindungen in ihr lebten, der thatkräftig beseelenden Tugend und zuletzt ... des Unglücks, der Schmerzen? Um diese seltene hohe Individualität zu charakterisiren, möchten schwerlich bessere Worte zu finden sein als die, mit welchen ihr nachmaliger Gatte, über ihr erstes Auftreten in Leipzig als Redakteur seiner „Zeitschrift für Musik" Bericht erstattend, dieselbe bezeichnete: „Andere dichten ... sie ist selbst eine Dichtung." Und wer heute diesem Wort eine Fortsetzung hinzufügen möchte, könnte wohl sagen: „Wenn auch viele mehr Lärm machen, wenige geben so viel Musik."

Leider sehen wir in unseren Tagen nur zu oft Eltern, die gestützt auf einige glänzende Beispiele und aus Motiven, welche durch-

1) Rietschel.

aus nichts mit der Liebe zum Schönen gemein haben, ihre Kinder, sobald dieselben nur einen Funken von Talent verrathen und ihnen selbst aus der geringsten Aussicht auf eine zu erlangende Fertigkeit die geringste Hoffnung auf Gewinn möglich scheint, durch vorzugsweise mechanische Studien abnutzen und erschöpfen. Sie verlegen sich auf das Erzielen einer unfruchtbaren Virtuosität, eines größtentheils geistlosen, oft unsinnigen Vortrags von Meisterwerken, die durch leeres Abdreschen nicht begriffen werden, oder auf mittelmäßige Produkte, die durch momentanen Erfolg nicht an Werth gewinnen. Diese Zöglinge bleiben jeder anderen geistigen Entwickelung gänzlich fremd und laufen, falls sie nicht besonders hervorragend begabt sind, Gefahr in einer ganz materiellen Sonderfähigkeit zu verwildern. Clara Wieck gehört zu den wenigen, die aus einer durch praktische Erlernung eines Instrumentes fast gänzlich absorbirten Erziehung ungefährdet hervorgingen. Sie übte seit ihrer frühesten Jugend so lange und oft länger, als die physischen Kräfte ausreichten. Da sie aber unter der Schaar der Berufenen eine Auserwählte war, erreichte ihr Gefühl, ohne im trockenen Mühen nach Fertigkeit sich abzustumpfen oder durch den zu langen Aufenthalt in der luftdünnen Atmosphäre der Kunst, ähnlich wie Blumen am Strahl einer zu südlichen Sonne, schon vor ihrem Erblühen zu vergehen, trotz aller dieser Gefahren eine frühzeitige Kraft, was bei einer weiblichen Organisation als ein doppelt günstiger Fall anzusehen ist.

Anfangs kostete es ihr viele Mühe sich zu anhaltender Arbeit zu zwingen, die ihr — wie wohl allen Künstlernaturen — widerstrebte; denn nothwendig sind diese mit einer zerstreuten Imagination und einem lässigen, träumerischen, das Empfangene nur langsam in sich reifen lassenden Geiste behaftet. Sie hatte eine Zeit lang muthig zur Vermeidung harter Vorwürfe zu kämpfen, die solche zarte, erregbare, stolze und in sich gekehrte, die geheimnisvollen Geburtswehen einer schönen Zukunft in sich tragende Wesen doppelt empfindlich berühren. Man erzählt, daß die junge Künstlerin, der man in jenen Jahren so wenig Muße zu dem holden Durcheinander von Spiel und Erholung ließ — in dieser Zeit der vornehmste Reiz des Lebens —, eine Vor-

liebe für kleine Katzen empfand und keine größere Freude kannte, als mehrere zu besitzen und ihnen jeden freien Augenblick zu widmen, ja so vernarrt in diese Lieblinge war, daß gutmüthige Freunde manchmal die Wachsamkeit ihres Schultyrannen täuschten und ihr zu einigen freien Augenblicken verhalfen, um hinter seinem Rücken die schnurrenden kleinen Günstlinge auf den Schoß nehmen und streicheln zu können. Kam er wieder, dann setzte sie mit frischem Gleichmuth ihre Skalen fort, ohne über die von den Liebkosungen der kleinen Kameraden dann und wann blutenden Finger einen Klagelaut zu verlieren.

Durch vieles Spielen — oder vielmehr trotz des vielen Spielens erwuchs ihr zuletzt statt Überdruß, wie man glauben möchte, das innere Verständnis dessen, was sie spielte. Ohne Zweifel begriff sie die Musik anders, als man es ihr zu lehren suchte, und das rettete sie! Von da an versuchte ihr Geist immer höher in die geheimen Regionen der Poesie aufwärts zu dringen. Bald bedurfte es nicht mehr der Gegenwart eines Meisters, um sie zum Studium anzuhalten. Sie hatte die goldene Pforte ewiger Träume aufgefunden und tauchte mit immer wachsendem Entzücken in das Element, dessen hohe Reize ihr bekannt geworden waren. Sie drang dabei mehr und mehr nach dem Aquator hin, wo man inmitten der Flammen der Kunst athmet, — in einem Alter, welches sonst wenig dazu geeignet ist sich diesen Flammen zu nähern, ohne von ihnen verzehrt zu werden. Die seltene Energie ihrer Konstitution, die seitdem trotz so mannigfacher Prüfung, Anstrengung und Aufopferung, trotz ununterbrochener Sorgen ausgedauert hat, erlaubte ihr damals schon, ohne Nachtheil für ihre Gesundheit anhaltend und immer länger in glühenden Zonen der Seele zu leben. So wuchs sie auf im Lande des Ideals, nach welchem jugendliche Geister träumerische Ausflüge unternehmen, ohne daß ihre mit jenen Sphären unbekannte Umgebung die feinen, aber sicheren Zeichen ahnte, an welchen die Wanderer jenes Wunderlandes erkennbar sind. Dort ward ihr in der Stille eifrigen Sinnens jene höchste Weisheit durch Intuition zu theil, die dem Künstler plötzlich erschließt, was man ihm vergeblich nach Schulvorschriften zu lehren sucht.

Als wir Clara Wieck vor siebzehn Jahren in Wien hörten[1], zog sie die Zuhörer mit sich fort in ihre poetische Welt, zu der sie in einem von Lichtfunken gezogenen und von kleinen zierlichen, prismatischen, aber nervig schwungvollen Flügeln gehobenen Wunderwagen emporschwebte. Die Poeten erkannten in dieser anmuthigen Erscheinung eine Tochter ihres Vaterlandes, auf gleichen Ufern erzogen und von demselben Blüthenstaub genährt — sie streuten vor ihr Perlen und Gesänge und feierten diesen Benjamin ihres Stammes, der mit schweifendem geistvollem Blick umherschauend seltsam lächelnd einer schweigenden Najade glich, die im Lande der Prosa sich unheimlich fühlt. Bei ihrem Vortrag der Fmoll-Sonate von Beethoven glaubten alle Zuhörer, was Grillparzer erzählte:

„Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
In fest verwahrtem, demanthartem Schrein
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab, —
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß
Und seine Zauber schlafen, wie ihr Meister.
Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberuf'nen Jagd.
Sinnvoll, gedankenlos, wie Mädchen sind,
Senkt sie die weißen Finger in die Fluth
Und faßt und hebt und hat's. — Es ist der Schlüssel.
Auf springt sie — auf — mit höher'n Herzensschlägen:
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen.
Der Schlüssel paßt, der Deckel fliegt. Die Geister,
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmuthreichen, unschuldvollen Herrin,
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt."

Welche andere Leidenschaft als die Liebe konnte einen auf den Gipfeln musikalischen Gefühls und Gedankens so heimisch eingebürgerten Genius auf diese Erde zurückführen? Und für wen konnte sie eine ihrer selbst, ihrer Träume und Ahnungen würdige Liebe empfinden als für einen Künstler gleich ihr, der schweigend,

1 1838.

in sich gekehrt, sinnend wie sie die Bahnen des Ideals wandelte, dessen balsamische Haine er gewohnt war zu durchirren, um die ihm dort geoffenbarten Wunder in der Sprache der Töne zu erzählen? Zwei in ihrer Wesenheit so vollkommen gleiche Seelen mußten beim ersten Begegnen vor einander knieen, wie die Chronik vom ersten Zusammentreffen Mariens von Burgund mit Maximilian von Österreich erzählt und die Worte hinzusetzt: »tant emerveillés furent ils de leur moult grande beauté et gentillesse mutuelle«. — Und riefen nicht, wie jenes königliche Liebespaar, nach der ersten bewundernden Betäubung auch unsere Künstler in ihrem Innern aus: „Ach, wie schön!" Und mußten sie nicht, sich versenkend in den Einklang ihrer beiden Wesen, sich gegenseitig einander widmen und opfern? Ihre Geschicke erfüllten sich in dieser unter dem Segensstrahl der Kunst erblühten gegenseitigen Liebe und fortan „lebte er dichtend und sie dichtete lebend!"

Schon 1837 bezeichneten wir in der pariser »Gazette musicale« Robert Schumann als eine jener Individualitäten, die ihren Namen mit scharfem Grabstichel in die Blätter der Geschichte schreiben, als einen Mann, dessen Werke die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen, deren Zustimmung, um länger als sie zu leben, sie nicht bedurften, auf sich ziehen müßten, als einen Autor, der durch das tiefe Gepräge seines Charakters, abgesehen von dem Grade der Sympathie, die ihm zu theil werden möchte, sich Achtung erzwingen würde. Damals konnten wir dieses nur mit einem ahnenden Blick in eine Zukunft aussprechen, die nun unsere Erwartungen verwirklicht und ihm einen entschieden hervorragenden Platz unter den lebenden Komponisten angewiesen hat. Wir erwähnen hier sein hohes Verdienst nur, um anzudeuten, daß der Mann, den man unstreitig als denjenigen der jetzigen Komponisten bezeichnen kann, welcher am meisten Musik denkt, unvermeidlich auf eine mit gleichem Hang von Geburt begabte Virtuosin einen großen Einfluß auszuüben berufen war. Da die relative Gleichheit der beiden Künstler eine positive Superiorität des Mannes über die Frau nicht ausschloß, mußte die unausgesetzte Berührung mit einer so erhöhten und imponirenden Geisteskraft, die so eingenommen für das eigene Ideal, so

umringt von den eigenen Visionen war, wie Robert Schumann, das unverlöschliche Gepräge seines Profils auf Clara's Talent werfen. Und in der That war Fräulein Wieck noch weit von dem entfernt, was Frau Schumann geworden ist. —

Jene lebte in einer noch durchsichtigen, von den frischen Lüften des Lebensmorgens durchhauchten Atmosphäre. Tauchten hie und da Flammen auf, so glichen sie wie rosig bengalisches Feuer nur einem Erröthen auf jugendlichen Mädchenwangen. Die Reinheit ihres Spiels schloß ein gleichsam unwillkürliches Schillern nicht aus, das man für eine sich selbst unbewußte Koketterie halten mochte. Neckische, sorglose Laune war ihr nicht fremd. Sie entfaltete ihre Grazie in scheinbar nachlässigem Sichgehenlassen. Man sah, die Phantasie der jungen Künstlerin erging sich hoch, hoch da oben, mehr aus innerlich gebieterischem Hang, als aus selbstbewußter Leidenschaft und der Entschiedenheit des Willens. Unstät und unbedacht folgte sie ihren Neigungen selbst auf holdverwirrte Pfade, blickte mit Wohlgefallen nach jeder Blume, jedem Stern, auch wenn sie nur schlichten Duft und bleichen Glanz in sich trugen. Von dem sie umwallenden Silberschleier wußte sie mit der lieblichsten Anmuth eine mit Flitter gestickte Stelle über jeden Gegenstand zu werfen, der verschönert werden oder funkeln sollte. Die rhythmische Betonung traf sie mehr, als sie dieselbe bestimmte. Die Bewegung ihres Spiels hing vom Einfluß der Stunde, des Tages, von Sonnenglanz und Gemüthsruhe ab. Der melodische Gesang blieb sich nicht immer gleich; er trat bald nebelhaft und bleich wie die schönen Züge einer Walküre auf grauer Wolke hervor, bald glänzend entgegenkommend wie ein das Tamburin schwingendes Zigeunerkind.

Alles das war unwillkürlich, plötzlich, entzückend, so daß selbst die Unvollkommenheiten des jungen Wesens durch diese Absichtslosigkeit und Naivetät, durch den sichtbaren Mangel aller Vor- und Nachgedanken, durch einen Zauberbann in eigenen Reizen, durch ein keusches Gefallen an der eigenen Schönheit, durch dieses unschuldige Entfalten aller Vorzüge, durch die Wahrheit dieser poesieschwärmenden Einfachheit, die keine Ahnung hatte, daß sie

selbst Poesie war. — durch alles das fast anziehender wurden als durch ihre ernsteren und gediegeneren Eigenschaften.

Frau Schumann spielte seit einer Reihe von Jahren nur von Zeit zu Zeit öffentlich. Das Geschick veranlaßte sie in der letzten Zeit zu neuen Konzertreisen und sie kehrte ihre besondere Aufmerksamkeit aufs neue der Virtuosität zu. Da Weimar eine der ersten Städte war, die ihr Reiseplan umfaßte, hatten wir in mehreren Tagen, welche der edle Gast unter uns weilte, Gelegenheit die bedeutsame Entwickelung, welche ihr Talent seitdem gewonnen, zu ermessen. Aus der lieblichen Spielgenossin der Musen ist eine weihevolle, pflichtgetreue und strenge Priesterin geworden. Dem feuchten Jugendglanz der Augen ist der starrende angstdurchschauerte Blick gefolgt. Die sonst so leicht in das Haar geflochtene Blumenkrone verbirgt jetzt kaum die sengenden Narben, die der heilige Reif tief in die Stirne gedrückt. Wenn unter ihren Fingern die Saiten ertönen, scheint mysteriöses Licht ihnen zu entfliehen. Nicht mehr jene auflodernden Lichtwellen, deren Strahl das Haar erzittern, das Herz erbeben macht, umkreisen sie; alle Wärme ist in eine Gluth zusammengedrängt, deren Brennpunkt nur die Hierophanten der Kunst kennen, dem nur sie allein sich nähern dürfen, um den electrischen Strom göttlichen Feuers zu fühlen, das ohne Fackel, ohne Strahl, ohne Flamme um so unauslöschlicher brennt. Eine vorwurfsfreie Vollendung charakterisirt jeden Ton dieser sanften, leidenden Sibylle, die, Himmelsluft athmend, mit der Erde nur noch durch ihre Thränen verbunden bleibt[1].

Selten wird wieder eine Frau wie sie ihr ganzes inneres Leben in die Kunst versetzen, um nur noch in ihrem Gebiet zu fühlen und zu genießen. Stufenweise gelangte sie zu dem verinnerlichten Leben jener in einigen phantastischen Erzählungen geschilderten Meister, denen die Wichtigkeit des ganzen Erdenrundes und ihr Interesse an demselben so vollständig in der Kunstsphäre aufgegangen war, daß ihnen die

1) Als Liszt diese Charakteristik schrieb, stand Frau Schumann bereits unter dem Einfluß ihres schweren Geschickes. Wohl lebte noch Robert Schumann, aber tiefe Melancholie umspann seinen Geist und zog ihn mehr in Nacht und Dunkelheit. D. H.

Wirklichkeit zum Traume, zur unvermeidlichen aber lästigen Unterbrechung ihres Lebens wurde, das in den Augen der Menge ein verträumtes schien, ihnen selbst, aber als einzig wahre Realität galt. Sieht man doch leicht, wie sie nur wacht, so lange sie Musik hört oder selbst musicirt, wie beim Verklingen der letzten Töne ihre Seele gleich dem Blumenkelche beim letzten Sonnenstrahl sich schließt und dem neuen geistigen Tag nur dann sich wieder öffnet, wenn die Flügel der Harmonie sie emportragen. Für ihre gesteigerte Empfindsamkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine gebrochene Sympathie, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefaßter Rhythmus eine geschmähte Großthat, die ihr empörtes Innere wie ebenso viele Kränkungen empfinden müßte.

Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns. Sie unterhält uns als Dichterin weder von irdischer Leidenschaft und stürmischem Kampf menschlicher Geschicke noch überzeugt sie uns durch die Ruhmheit ihrer Anreden und noch weniger bewirbt sie sich um Sympathien. Eine unterwürfige, glaubens- und ehrfurchtsvolle Geweihte des delphischen Gottes, dient sie mit schauernder Gewissenstreue seinem Kultus. Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Silbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl. Die Orakel als unbestechliche Vermittlerin und treue Auslegerin zu verkünden, entsagt sie den eigenen Eingebungen. Keinen dunklen Passus wird sie nach individueller Neigung erklären — für sie ist in den heiligen Büchern, deren einzelne Blätter nach strenger Prüfung ihrer Echtheit als würdig aufgenommen wurden, nichts groß, nichts klein, sondern heilig ist alles und soll frei von Zweifeln mit frommer Verehrung aufgenommen werden. Und so sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objektiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt. Dagegen wird niemand ihr den Vorrang in der ergreifenden Wahrheit abgewinnen, mit welcher sie die durch volles Verständnis geheiligten Meister vorträgt.

Unter den Momenten lebhafter Bewunderung, die wir ihr verdanken, führen wir nur einen an, weil wir gerade an diesem die in ihrem Talent vorgegangene Umwandlung, welche sich seit jener Zeit vollzogen, als Grillparzer in ihren Händen den Schlüssel erkannte — mit dem jedoch ihre jugendlichen Finger damals noch nicht alle die geheimen Fächer des Schreins zu öffnen vermochten —, am deutlichsten wahrnehmen. Seit Jahren konnten wir uns kaum mehr zum Anhören der Fmoll-Sonate von Beethoven zwingen: so sehr hatte die Mittelmäßigkeit durch ein kaltes geistloses Ableiern dieses Werkes unser Ohr ermüdet und geärgert. Als wir sie jedoch von Clara Schumann ohnlängst vortragen hörten, ergriff uns innerlichstes „geistiges Behagen." Uns war zu Muthe wie etwa einem Maler, der ein erhabenes Original wieder auffindet, von dem ihn seit langer, langer Zeit nur fade entstellende Kopien verfolgten.

Denn was kann uns das Sublime bitterer vergällen, als seine lächerliche Nachahmung?

Es sind schon öfter Bemerkungen über die Gewissenhaftigkeit gemacht worden, mit welcher Frau Schumann ihr öffentliches Auftreten vorbereitet: wie sie die Tonartur durchspürt, wie sie jeden Ton prüft, dessen wenn auch richtiger Klang doch die gewollte Resonanz und Färbung nicht vollständig hergiebt, wie sie sorgt, daß ihr Sitz nicht um das geringste zu hoch oder zu niedrig sei; wie sie nicht allein wie ein Ritter, der vor dem Turnier sein Roß tummelt, lange Stunden auf dem Piano, das sie spielen soll, übt, um alle seine Feinheiten, Schwächen und Vorzüge kennen zu lernen, sondern wo möglich in dem betreffenden Lokale selbst ihre Übungen macht, nur um abzulauschen, wie in dessen Akustik jeder Akkord, jedes Arpeggio, jedes Anschwellen und Abnehmen der Tonfluthen wirkt. Wir können darin nur eine Nothwendigkeit ihres Wesens, eine Konsequenz ihrer Methode, ihrer Auffassung von Kunst, Berufstreue und Schwierigkeit der künstlerischen Lebensaufgabe erblicken. Sie erlaubten ihr nicht, ihrer von der Gunst des Augenblickes und zufälliger Stimmung abhängigen persönlichen Begeisterung zu vertrauen, sie überzeugten sie vielmehr, daß, um der Würde

der Kunst treu zu bleiben, man zu jedem ihrer Feste mit demselben Ernst, mit derselben Weihe schreiten muß.

So fanden wir die ehemals meist melancholische, aber doch oft heitere und immer reizvolle Fee zur gewissenhaften Dienerin eines Altars geworden, die mehr von Gottesfurcht als Gottestrunkenheit beseelt erscheint. Als Talma in Erfurt die größten Könige in ihren besten Momenten darstellte, sah er ein Parterre von Königen vor sich. Auch für Clara Schumann bedürfte es ein Publikum von Majestäten der Kunst, wenn das heimlich ringende Feuer ihrer Seele alle Zuhörer so ergreifen sollte, wie es ihre eigene Brust erbeben macht. Von allen aber wird sie immer bewundert werden, da sie in der That in jeder Hinsicht makellos und durch andauernde Sorgfalt, Energie des Willens und asketische Hingebung zu einer Meisterschaft gelangt ist, die sie gewissermaßen als unsichtbar stempelt.

Clara Schumann ist keine Pianistin und Koncertgeberin im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ihr Talent erscheint uns gleichsam als eine Personificirung des weltlichen Oratoriums: eine Peri, die sich nach ihrem Paradiese sehnt in fortwährend mystischer Beschauung des Erhabenen, des Schönen, des Ideals.

Robert Franz.

1855.

I.

Interdum vulgus rectum videt; est, ubi peccat.
Si veteres ita miratur laudatque poetas,
Ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepidve putetur, sed quia nuper.
Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.[1]
Epist. II, 1.

o spricht Horaz. Er zeigt uns, daß die in unseren Tagen so gebräuchliche Methode, die Lebenden durch die Todten abzuthun, nicht erst von gestern datirt. Allerdings sind wir im Fortschritt begriffen; denn wenn ein Autor zur Zeit des römischen Dichters erst nach den üblichen „hundert Jahren für klassisch und vortrefflich gehalten wurde", so reicht bei uns — manchmal wenigstens — doch das einfache Hinübergehen in ein besseres Jenseits hin, um ihn alsbald, den römischen Cäsaren gleich, unter die Gottheiten der Tempel zu erheben. —

1) Manchmal erkennt das Volk das Rechte; doch fehlt es manchmal.
Wenn es die älteren Dichter allein lobpreist und bewundert,
Gar nichts über sie stellt, noch vergleichbar erachtet, so irrt es.
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Arg ist's, daß man ein Werk bloß darum, weil es noch neu ist,
Nicht weil's plump und ohne Geschmack, mißachtet, für alles
Nachsicht nicht, nein, Ehre sogar und Preise beanspruocht.
(Döderlein.)

Weit davon entfernt, für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein ihrem Verdienst gemäßes ungeschmälertes Bürgerrecht auf dem Gebiete der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anatheme, welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volksrache überweisen, bloß darum überweisen, weil sie es anders machen als die früheren Meister und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, auch Meister werden.

Es wird freilich von manchem die Strenge der negativen Kritik mit einem stählenden Quellwasser verglichen, insofern sie den wahren Talenten gerade durch ihren Widerspruch Energie und Stärke erziehe, während dieselben auf dem Rosenbette des Lobes nur erschlaffen und die höhere Spannkraft einbüßen würden.

Weit gefehlt! Denn diese Kritik hat kein Herz im Leibe und ihre Redensarten sind den bittern Ausfällen einer Stiefmutter viel mehr verwandt als väterlichen Rathschlägen. Ihr wirklicher Zweck ist nur der: die eigene Wichtigkeit in das hellste Licht zu setzen und durch den Tadel, den sie über den Gegenstand ihres Urtheils ergießt, die eigene Weisheit zu bekunden. Und wenn sie ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man darum nicht, daß sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse. Nur die Intention des Autors kommt im höchsten Fall mit einem Toleranzvotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunkt des Künstlers begeben, um von hier aus das Ideal, welches ihm vorschwebte, zu erfassen. Fest auf ihrem nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpunkt beharrend bleibt sie dem Grundsatz des nihil illis comparet getreu, einem Grundsatz, aus welchem dem Künstler vom Anfang seines Wirkens an der betrübende Nachtheil erwächst, daß seine äußere Karriere gehemmt wird, daß Entmuthigung und Bitterkeit im Geleit einer gedrückten, unverhältnismäßigen Existenz sich seines Gemüthes bemächtigen, während andererseits der gegen

solche Ungerechtigkeit emphatischen Protest einlegende Eifer seiner Freunde und Parteigänger seinem Stolz eine durch die Exaltation, die dann hinzutritt, weit gefährlichere Nahrung geben kann, als es die gerechte Anerkennung gethan haben würde, welche die stiefmütterliche Kritik ihm versagte, angeblich . . . . . um ihn nicht durch ihr Lob zu verwöhnen.

Wenn der Erfolg eine schwer zu bestehende Prüfung ist, so ist für schaffende Naturen die Verkennung gewiß eine noch weit härtere. Denn gerade durch ihre Bescheidenheit gerathen sie leicht in Zweifel an sich selbst und bei der Unmöglichkeit es anders zu machen übertreiben sie ihre Manier, indem sie dem Irrthum anheim fallen, darum unverstanden geblieben zu sein, weil sie dem Drange ihres Innern nicht rückhaltslos genug gefolgt seien. Die Beispiele, daß die am strengsten kritisirten Neuerer, statt sich zu bessern, nur mit um so größerer Hartnäckigkeit ihre ersten Versuche bekräftigten, ohne daß man sie deßwegen der Anmaßung — die ja in diesem Falle Tollheit wäre — beschuldigen dürfte, fehlen in Kunst und Literatur zu keiner Zeit, am wenigsten aber in der unserigen.

Robert Franz hat — eine Ausnahme unter den eigenartigen Künstlern — nicht gegen eine systematische Opposition, nicht gegen eine Schilderhebung zeitgenössischer Kritik zu kämpfen gehabt, aber auch von der letzteren, wie uns scheint, noch nicht die Anerkennung der wichtigen Stellung gefunden, welche er in der Entwickelung moderner Musik einnimmt.

Robert Franz ist Autodidakt. Als Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern ist er niemandes Erbe, hat er niemanden entthront. Er entdeckte einen unbekannten Planeten, eine im weiten Ocean verirrte Insel und mit der Leier in der Hand ihre Ufer betretend stimmte er einen neuen Gesang an. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff die Gemüther, ohne jemand zu verwunden, und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewußt zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Jeder deutsche Musiker kennt den Namen Robert Franz, für alle hat er einen sympathischen Klang.

und doch hat man noch nicht seine edle Bedeutsamkeit bestimmter in das Auge gefaßt, ähnlich wie man auch zu Schubert's Lebzeiten nicht ahnte, wie hoch ihn die Nachwelt stellen würde. Franz schreibt Lieder, wie er, weicht aber so wesentlich von ihm ab, daß unter seiner Feder das Lied in ein neues Stadium getreten ist. Wie Schubert wird er Schule bilden und Nachahmer finden, wenn er sie nicht, wie jener, bereits gefunden hat.

Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germanischen Muse angehöriges Erzeugnis. Wie die Worte Sehnsucht und Gemüth, welche ihr Gebiet bezeichnen und ihr Lebensmark bilden, nur der deutschen Sprache angehören und unübersetzbar bleiben, so gehört ihr ausschließlich das Lied. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyrische Gesänge besäßen. Frankreich, Italien, Großbritannien und andere Länder besitzen solche, nur hat der Charakter derselben nichts mit dem Lied gemein. In Frankreich ist die romance und besonders der chanson ein nothwendigerweise mit der Würze irgend eines pikanten Zuges versehenes Produkt. Heiter oder melancholisch, sind sie immer mit Esprit versetzt und weit von dem Streben entfernt, einer Seelenstimmung durch eine gewisse Ideenassonanz, durch ein gewisses Diapason des Gefühls, durch eine Art poetischer Tonalität zu entsprechen. In Italien sind Canzonetten, Barkarolen ꝛc. gleich den Opern-Cavatinen von einer Leidenschaftlichkeit durchdrungen, welche nachhängendem, träumerischem Sinnen keinen Raum gönnt, mindestens eine Befreiung vom landschaftlichen Hintergrund, ein Abstrahiren von jedem Gegenstande der Leidenschaft nicht zuläßt. In einigen slavischen Ländern ließe sich dem deutschen Liede näher Verwandtes finden, doch bleibt es hier meist an die rhythmische Tanzform gebunden. In Großbritannien haben Moore's »Irish Melodies« keine musikalischen Interpretationen von irgend bedeutsamer Originalität hervorgerufen und die wirklich nationalen Weisen, die ihnen entsprechend sein würden, gehören durch die fernentrückte Zeit ihrer Entstehung in eine andere Kategorie von Gesängen, nämlich zu den Volksliedern.

Die Volkslieder tragen diesen Namen nicht, als würden sie von jedermann verfaßt, jedes Volkslied stammt sicherlich von einem

besonderen Dichter, auch nicht, als würden sie von jedermann gesungen; commis voyageurs oder Leierkasten vermögen nicht eine Opernarie zum Volksliede umzugestalten — sondern weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gedichtet werden, die dabei einzig der Inspiration ihres Gefühls folgen. Ohne von dem Drange beseelt zu sein ihre Kraft zu vermehren, sich die Geheimnisse der Kunst zu erschließen, um durch sie vollkommener ihre Seele offenbaren zu können, ohne Künstler werden zu wollen, begnügen sie sich Naturdichter zu sein und ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen, die dabei wie ihre eigenen frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, fortleben zu sehen. Die Musik des Volkes ist von dem Hauch einer ganz eigenthümlichen Naivetät durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die selbst in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt und deren Aufschwung sogar an das Erhabene zu streifen vermag, unnachahmlich ist. Denn nichts kann den Schatten verjagen, den die Erkenntnis des Guten und Bösen auf unsere Seele wirft, indem sie uns für immer die unbewußte Anmuth der Wissenslosigkeit entzieht. Der Künstler, der, wenn er erst einmal vom Wissen gekostet, nicht bloß den Erguß eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht nur mit der instinktiv erhaschten zufrieden ist — der Künstler, der die Kunst um der Kunst willen liebt, kann nicht länger beanspruchen ein Glied in der Gruppe jener unbewußt in den Dienst der Musen Aufgenommenen zu bilden, denen größtentheils die Befähigung fehlen würde tiefer eingeweihte Adepten zu werden.

Damit ist nicht gesagt, daß der wissende Künstler durch sein Wissen jede Naivetät einbüßt.

Es giebt noch eine andere, höhere Naivetät als die der Naturmenschen, welche die Mitgift großer und schöner Seelen ist und manchem allezeit nur allzutreu bleibt. Wir begegnen ihr bei Helden, wie bei Gelehrten. Wenn die «naïveté sapide» wie Montaigne sie nannte, durch die Reflexion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich bei dem lyrischen Dichter oft eine zweite Naivetät ein, die, wenn sie auch weniger bezaubernd durch ihre Spontaneität, weniger pikant und überraschend in ihrem Ausdruck und in ihren

Wendungen ist, nichts desto weniger oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt.

Diese Naivetät besitzt Robert Franz im höchsten Grade und unterscheidet sich hauptsächlich durch sie von Franz Schubert.

Schubert's Phantasie war eine leidenschaftlich erregte. Sie war es in einem Grade, daß sie gewisse Fähigkeiten, welche leicht bei ihr zur Entwickelung hätten gelangen können, ganz brach legte. Eine langathmige Arbeit wurde ihm schwer, weil er nicht dazu gelangte sein Feuer zu koncentriren und mit seinen Kräften hauszuhalten. Seine dramatisirende Inspiration verlangte so zu sagen die Inscenirung jedes Sujets, aber er drängte es in eine einzelne Scene, wodurch bei ihm das Lied insofern Lied blieb, als es nicht einzig nach der Darstellung einer Handlung strebte. Diesem dramatischen Lyriker war es genug, wenn er einem gänzlich subjektiven Eindruck die Form eines Auftritts — Scene, Handlung — gab. Somit verließ er nicht das natürliche Element des Liedes, das die Wiedergabe gewisser Seelenstimmungen umfaßt und ihren Träumen nicht sowohl Gestaltung als Grundlage geben soll.

Im Gegentheil zu ihm ist Franz so wenig dramatisch angelegt, daß er nicht einmal einer Scene bedarf. Er ist vor allem psychischer Kolorist und, wie für gewisse Maler, ist für ihn der Kontur nur eine Nothwendigkeit, welcher er so wenig wie möglich nachgiebt. In sparsamen, aber um so richtigeren und markirteren Linien deutet er Situation und Landschaft an und es gelingt ihm diesen Theil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu accentuiren. Je karger der Raum ist, den er sich nach dieser Seite hin läßt, um so ernster ist er bemüht die Linien zu finden, die, wenn auch mäßig und einfach, doch ausreichend sind, um seinen Gegenstand zu charakterisiren. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche. In seinem Bemühen den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern, scheint er die Erde zu vergessen. In der edelsten Sprache der Kunst spricht bei ihm das klare vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn selbst bewegte. Hier oder dort hat ein Leiden, eine Freude seine Seele berührt — er theilt seine Empfindung

uns mit, legt aber dabei den hauptsächlichen Werth darauf, uns zu Mitgenossen derselben zu machen, uns mithineinzuziehen in die süße oder herbe Sättigung einer Erregung, in sein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh. Dazu bemächtigt er sich nicht, wie Schubert, unserer Phantasie, er versucht nicht, uns durch die Staffage, durch die malerische Umgebung zu bestechen, durch ein ergreifendes Schauspiel zu erschüttern, durch die nervöse Erregung eines schmerzlichen Eindrucks, durch sein hinreissendes Pathos zu überwältigen. Er skizzirt nur mit präcisen Strichen seine Konturen, um uns sogleich leise in den Zauberkreis seiner Gemüthsbewegung zu ziehen und tropfenweise den brennenden Reiz seiner Eindrücke uns mitzutheilen, bis wir mit ihm den dargereichten Becher geleert haben.

Seine Lieder sind meist Stimmungen, die sich in sich vertiefen und selten dramatisch über sich hinausstreben. Seine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen Reizbarkeit. Kaum, daß wir bei Franz Ähnlichem, wie Schuberts „Zuleika" oder „Trockne Blumen", begegnen. Diese Ausschließlichkeit seiner Gefühlsweise mußte natürlich auf die Art der Behandlung der von ihm komponirten Texte, selbst auf die Wahl derselben zurückwirken. Eine gewisse mimosenartige Empfindlichkeit, eine gewisse Scheu vor der Berührung seines musikalischen Gefühls hielt ihn von jedem Ergreifen zu derb gezeichneter Gegenstände zurück. Da seine Auffassung sich meist auf eine scharf pointirte Grundempfindung zurückführen läßt, verzichtet er nothgedrungen auf ein stärkeres Betonen seines Accents durch Centrirung einer Handlung. Daher kommt es, daß seine Tondichtungen oft an unerzogenen Ohren spurlos vorübergehen, während sie sich den Herzen und Gedanken, welche fähig sind ihren Sinn zu fühlen und zu verstehen, nur um so tiefer einprägen. Dieser Sinn ist oft ein sehr komplexer, da Franz vorzugsweise poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind, die einen Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in sich bergen.

In seinen nach dieser Gefühlsrichtung hin zahlreichen Produktionen finden wir jenes Unbestimmte, Angedeutete, halb Errathende, Durchschimmernde, welches einer Vorliebe für feinere Nüancen, ohne Bedürfnis nach grellen die Empfindung reizenden Farben, so vollkommen ent-

spricht. Treffen wir auch manchmal bei ihm auf ein Lied, welches ein ganzes, vorherrschendes, ungetheiltes Gefühl auszudrücken bestimmt ist, so scheint es uns unwillkürlich von einem anderen Ton schattirt. In die Freude mischt sich ein Hauch der Schwermuth und der Schmerz verwandelt sich fast vor unseren Augen in ein Gefühl seligen Sichverlierens.

Durchschnittlich überwiegen bei Franz die tragischen Stoffe[1]; die naiven möchten der Zahl nach die nächsten sein[2]; dann folgen die episch erzählenden und beschreibenden[3] und endlich humoristische

1) „Abschied" von Heine.
„An die Wolke" von Lenau.
„Da sind die bleichen Geister wieder" von Max Waldau.
„Die Farben Helgelands" von Hoffmann von Fallersleben.
„Die Verlassene" (böhmisches Volkslied).
„Erinnerung" von Osterwald.
„Gewitternacht" von Osterwald.
„Gute Nacht" von Eichendorff.
„Hatte Liebchen zwei" (Ungarisch).
„Herbstsorge" von Osterwald.
„Ja du bist elend" von Heine.
„In meinem Garten die Nelken" von Geibel.
„Kommt sein's Liebchen heut" von Heine.
„Nachtlied" von Gräfin Ida Hahn-Hahn.
„So weit von hier" von Burns.
„Thränen" von Chamisso.
„Winternacht" von Lenau.
„Wohl waren es Tage der Wonne" von Geibel und andere.

2) „Abschied" (Böhmisch).
„Ade denn du stolze blitzäugige Magd" von Osterwald.
„Der Schalk" von Eichendorff.
„Einen schlimmen Weg ging gestern ich" von Burns.
„Frühling und Liebe" von Hoffmann von Fallersleben.
„Frühlingswonne" (Volkslied).
„Gleich und Gleich" von Goethe.
„Hör' ich ein Vöglein singen" von Osterwald.
„Ich lebe mir die Vögelein" von Osterwald.
„In Blüthen" von Osterwald.
„Lehre" von Heine.
„Liebchen ist da" von Schröer.
„Liebliche Maid" von Burns.
„Mein Schatz ist auf der Wanderschaft" von Osterwald.
„Sterne mit den goldnen Füßchen" von Heine.
„Uf'm Bergli" von Goethe.
„Waldfahrt" von Körner u. a.

3) „Childe Harold" von Heine.
„Durch den Wald im Mondenscheine" von Heine.
„Frühlingsfeier" (Adonis) von Heine.
„Im Rhein im heiligen Strome" von Heine.
„Im Walde" von Wolfgang Müller.
„Meeresstille" von Eichendorff.
„Mitternacht" von Osterwald.
„Und wo noch kein Wandrer gegangen" von Eichendorff.
„Volker spielt auf" von Mörike.
„Zwei welke Rosen" von Max Waldau u. a.

und komische, welche jedoch sich nur vereinzelt vorfinden[1]; ein jedes Vertiefen der Empfindung in sich ist gewissermaßen ein religiöser Akt. In Folge dessen hat auch nach dieser Seite hin seine Sympathie einer Anzahl von Liedern Entstehung gegeben, die mit den kirchlichen Typen zusammenfallen und Formen adoptiren, die man vor ihm nur im strengen Stil anzuwenden gewohnt war[2].

Betrachten wir Franz in seinem Verhältnis zu den von ihm bevorzugten Dichtern, um uns die Stellung seiner Individualität zu ihnen zu vergegenwärtigen, so sehen wir ihn Heine gegenüber, dessen Texte er besonders in letzterer Zeit mit Vorliebe wählte, nur die bessere Seite von dessen zerspaltenem Gemüth betonen. Die Lieder desselben werden im vollen Glauben hingenommen. „Dem Reinen ist alles rein" das wird hier in Bezug auf Heine am besten bewiesen. Die übrigen Komponisten haben sich meistens an seine lyrisch-epischen Gedichte gehalten, Franz dagegen hält sich an die lyrischen oder gewinnt den epischen den lyrischen Gehalt ab, wie zum Beispiel: „Durch den Wald im Mondenscheine Op. 8, „Childe Harold" Op. 38, „Frühlingsfeier" Adonis. Op. 39. Am glücklichsten giebt er die pantheistisch religiösen Momente seiner Weltanschauung wieder: die in ihrer Bewegung nach dem Universum über sich selbst hinaus zum Unendlichen sich erweiternde, wenn man will: zerfließende Seele. „Aus den Himmelsaugen droben" Op. 5, „Wie des Mondes Abbild zittert", „An die blaue Himmelsdecke" Op. 6 und andere belegen das Gesagte.

---

1. „Nun hat mein Stecken gute Rast" von Osterwald.

2. „Abends" von Eichendorff.
„Als trüg' man die Liebe zu Grab" von Otto Röser.
„Altes Lied" von Heine.
„Bitte" von Lenau.
„Denk ich dein" von Marie Jäger.
„Des Müden Abendlied" von Geibel.
„Ein Tännlein grünet wo" von Mörike.
„Für Musik" von Geibel.
„Ich hab' in deinem Auge" von Rückert.
„In meinen Armen wieg' ich dich" von Natorp.
„Rothe Äuglein" (Volkslied).
„Sonntag" von Eichendorff.
„Treibt der Sommer seine Rosen" von Osterwald.
„Wandl' ich in dem Wald des Abends" von Heine u. a.

Im übrigen gelingen ihm die Heine'schen Frühlingständeleien weniger als Stoffe, welche ernstere Konflikte darstellen. Hier wird nicht der Konflikt, wie bei anderen, in seinen einzelnen Momenten, in seinen Gegensätzen schroff wiedergegeben oder in dramatische Gegenwart hineingezogen, sondern in seinem Resultate, einer abschließenden und darum versöhnenden Stimmung, nur widergespiegelt. Er wird nicht keck ausgesprochen, sondern in der Musik nur geahnt. Diese deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu und gleicht so die Härten des Dichters aus. Nur selten drängt sich das vom Poeten schroff gezogene Resultat gewissermaßen körperlich bestimmt in die umgebende Welt der Empfindung hinein, wie in: „Verfehlte Liebe, verfehltes Leben" Op. 20. Nicht vertreten ist das Kokette und das Tragisch-Raffinirte vieler Lieder Heine's. An seine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluß in Frage zu stellen suchen, hat sich Franz nur in den Fällen gewagt, welche eine graziöse Wendung zuließen, wie z. B. das Lied: „Im Rhein, im heiligen Strome" Op. 18.

Bei Eichendorff, der die Romantik immerhin in liebenswürdigen Formen übertreibt, in Bildern mehr als in der Empfindung schwelgt, sich dem Luxus mit dem kleinen romantischen Apparat hingiebt, sucht sich die Franz'sche Auffassung einen festen Boden in dem musikalischen Medium. Schumann pflegt bei diesem Dichter das Verschwimmende, sich in Duft Auflösende wiederzugeben. Franz neigt sich hier dagegen mehr zu einer realistischen Auffassung hin. Durch frische Rhythmen, klar bestimmte Formen bannt er den Dichter, der fortwährend in den Äther hinein will, an die Erde: „Am Himmelsgrund schießen so lustig die Stern'" Op. 8, „Romanze" Op. 35. Da, wo sich dieser nicht überstürzt, sondern der schlichten Empfindung dient, folgt ihm der Komponist ebenso unbedingt — zum Beispiel: „Gute Nacht" Op. 5 —, ohne je seine Selbständigkeit der Phrase aufzuopfern.

Die Gegensätze, in denen sich Lenau bewegt, lassen sich nicht so verdecken wie die Heine's. Diese sind mehr reflektirt, jene sind naturwüchsig mit der Individualität des Dichters, dem stets ein trüber, gespensterhafter Schatten folgt, gegeben. Man fühlt diesen

in den Gedichten, wo die Gestaltlosigkeit peinigt; in der Musik jedoch kann dieses unheimliche Wesen feste und schöne Formen gewinnen. Franz findet in einer größeren melodischen Unabhängigkeit der Begleitung und in prägnanten Motiven derselben einen versöhnenden Ausdruck: seine Musik sieht jenem Gespenst fester in das Auge, als es der Dichter vermochte, und löst den über dem Autor lastenden beunruhigenden Zauber in künstlerischer Form. Man erinnere sich seiner „Schilflieder" Op. 2. Auch wo sich Lenau freier bewegt, wo er tiefer aufathmet, ist seine Weise in ihrer Gebundenheit vom Komponisten nicht aus den Augen gelassen; seine Eigenthümlichkeiten sind vielmehr stets festgehalten, wie bei den Liedern: „Stille Sicherheit" Op. 10 und „Frühlingsgedränge" Op. 7.

Von Burns' Wesen zieht Franz nur die verwandte Seite heran. Das Realistisch-Derbe desselben ist ihm allerdings unzugänglich. Dagegen findet er in seinen Versen, was ihm die deutsche Lyrik, die nie ganz von der Reflexion lassen kann, nicht so rein und ursprünglich bietet: Naivetät, Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich aus den einfachsten Elementen bis zum vollen Pathos erhebt. Burns ersetzte ihm im Anfang seiner producirenden Thätigkeit das, worauf er erst später gerieth: das deutsche Volkslied — „Ihr Auge" Op. 1. Die Vergleichung ist interessant genug. Sie ergiebt, daß Burns, eine künstlerisch angelegte Natur, seine Stoffe gliedert, über das Unklar-Naive hinaus zu pointirteren Formen gelangt, während das Volkslied sich mit Andeutungen und Stoßseufzern begnügt.

Osterwald[1] ist als Dichter eine dem Franzschen Geist darin verwandte Natur, daß er durchaus jugendlich ist. Seine Reiselieder und glücklichen Naturlaute finden durch Franz — die ersteren in: „Vom Berge" Op. 9 und die anderen in: „Unlust" Op. 10 — die gelungenste Reproduktion. Seine Reiselieder sind mit wenigen Ausnahmen die einzigen Lieder, in denen nicht weibliche Anschauung, weibliches Empfinden der Kern der Bewegung ist.

1) Wilhelm Osterwald's Gedichte. Zweite Auflage. Leipzig bei F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Goethe's Dichtungen sind unter den von Franz in Musik gesetzten Liedern verhältnismäßig wenig vertreten. Außer einem Goethehefte Op. 33, findet sich nur noch Vereinzeltes vor. Doch lassen sich immerhin auch bei diesen Kompositionen sicher durchgeführte Beziehungen zwischen Musiker und Dichter unschwer wahrnehmen. Die feine Zurückhaltung Goethe'scher Art, das Maßvolle und Verbindliche seiner vornehmen Natur hat Franz sehr charakteristisch wiederzugeben gewußt und damit eine Seite des Dichters betont, die ihm vor allen anderen eigenthümlich ist.

Musterhaft ist Franz in der wahrhaft keuschen, innigen Aufnahme, mit welcher er das dichterische Wort an das musikalische Herz legt. Niemals athmet seine musikalische Reproduktion auch nur den leisesten Hauch eines Mißbrauchs des poetischen Gegenstandes zu schon im voraus gewollten musikalischen Zwecken. Selbst wo ein einzelnes seiner Lieder — besonders im Vergleich zu vorzugsweise prägnanten, glücklich getroffenen oder unserer Subjektivität näher stehenden — uns mehr formvollendet als warm gefühlt erscheinen möchte, werden wir uns von der geistigen Wärme seines Verhältnisses zum Dichter immer ergriffen und befriedigt fühlen. Den Mißgriffen gegenüber, welche Tonsetzer so häufig in der Behandlung dichterischer Grundlagen, von dabei wenigstens noch taktvollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten an bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, sich zu Schulden kommen lassen, muß die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher Franz zu Werke geht, besonders betont und in Anbetracht der Breite, Konsequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden.

Dieses echt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Stoffes entscheidet und bedingt die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sowie sein Benehmen und Verhalten gegenüber dem Dichter. Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist durchweg einfach: eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf. Sie ist stets von großer Elasticität, wodurch es dem Komponisten möglich wird sie den verschiedensten Nuancen der Stimmung dienstbar zu machen. Die

Modulation bestimmt durchschnittlich, weit mehr als die Melodie, die Entwickelung des Gefühls. Bei aller Einfachheit der Grundausweichungen — sie erstrecken sich fast immer nur auf die nächsten Verwandtschaftsgrade — bieten die Nebenmodulationen eine große Mannigfaltigkeit. Im Verlauf eines Liedes sind sie die Quelle steter Lebendigkeit, schillern und scheinen nach allen Seiten hin und wollen bis in die kleinsten, geheimsten Falten der Empfindung dringen: sie sind die wahren Interpreten der Worte. Wie das harmonische Gewebe die Situation der Stimmung zu zeichnen bemüht ist, so strebt der Gesang die letztere selbst wiederzugeben. Meistens steht derselbe auf einer deklamatorischen Basis und wird nur dann zur Cantilene, wenn das Gefühl concentrirter zur Erscheinung kommen soll. Das Wort taucht sich in den Ton, bildet gewissermaßen den Knochenbau, um welchen sich der Klang als Fleisch setzt.

In einheitlicher Entwickelung, in plastischer Gestaltung und Abrundung der Form folgt Franz mit der feinsten Aufmerksamkeit dem Dichter. Selten — es sei denn, daß der letztere schon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt — wird er uns gleich anfangs die fertige prägnante Melodie, deren hervortretender Affekt unsere ruhige Auffassung des Wortes stören könnte, aufdrängen. Erst mit der erhöhten Wärme des poetischen Ausdrucks wächst auch die des musikalischen und die anfangs oft in ihrer Bescheidenheit unscheinbare Melodie gelangt im rechten Moment zu einer Bedeutsamkeit, welche einen rückwirkenden Schimmer auf jenes scheue, glanzlose Auftreten wirft.

Bei dem in solcher Weise organischen Aufsprossen seiner Liederblumen aus dem dichterischen Inhalt versteht es sich von selbst, daß wir bei näherem Eingehen überall eine aus dem Stil des Komponisten sich ergebende Berechtigung der Einzelheiten, der unentbehrlichen ergänzenden Bestandtheile finden werden. Die Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Begleitungsform, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite werden nie zufällig oder willkürlich erscheinen. Die innere Nothwendigkeit aller dieser einwirkenden Mittel wird sich stets als vom Zweck bedingt und meistens ihm völlig entsprechend nachweisen lassen. Immer entscheidet ein sinniges Eingehen in den Dichter den Aufbau

der Perioden, desgleichen die Frage: ob sich wiederholende Strophen, ob Strophe und Antistrophe, oder Hinzutreten einer neuen Phrase sich dem Gang, den Wendungen des Gedichts am besten anschmiegen. Das flüssige Metall der Vor-, Nach- und Zwischenspiele legt sich ausfüllend in die Vertiefungen und erhabenen Partien der Gußform, so daß keine Lücke, kein Riß, keine Spalte die schöne Rundung des Ganzen stört.

Besonders eigenthümlich ist Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichterischen Pointe. Sie bewahrt ihn stets vor einem Nebeneinander, wobei zugleich ein hervortretender Zug seiner Manier in der Unerschöpflichkeit bemerkbar wird, mit welcher er meist die Schlußkadenzen in der Singstimme zu vermeiden und den Abschluß in ein nachhallendes Bekräftigen der Begleitung zu drängen weiß.

Es giebt unleugbar gewisse charakteristische Züge, durch welche alle Künstler sich ähnlich sehen, doch giebt es keinen allgemeinen Typus für Künstler und Dichter. Poesie und Kunst können allen Charakteren angeboren und sympathisch sein, und wenn das Mittelalter alle Temperamente in vier Hauptkategorien eintheilte — sanguinisch, cholerisch, melancholisch und phlegmatisch —, so giebt uns Albrecht Dürer in jenem wundervollen Bilde, in welchem er die Vereinigung von vier Heiligen darstellt, von denen jeder in eine der genannten Kategorien gehört, einen jener glänzenden, nur von dem Genius zu findenden Beweise, daß alle vier die Fähigkeit haben das heilige Feuer der Begeisterung, welches die Dichter macht, auszuströmen, mögen sie ihr Leben dem Gesang weihen oder es auf Thaten verwenden, welche Stoff zu Gesängen bieten. Man möchte fast glauben, daß diesem großen Meister kein anderes Motiv würdiger erschienen war vom Glanze seines Genius verherrlicht zu werden als dieses. Denn es giebt wohl kein zweites Gemälde von ihm, bei dem wir die ruhevolle Erhabenheit seines Gedankens, die Tiefe seiner Komposition, die durchdringende Intuition von dem geheimnisvollen Sinn der Linie und der unerklärbaren, unlernbaren Bedeutsamkeit der Zeichnung, die Kraft der Linien, die Majestät der Stellungen, die Noblesse des Faltenwurfs, die gewissermaßen symphonische Wirkung seines virtuos behandelten, dem Gegenstand so

innigst angemessenen Kolorits mehr bewundern könnten als hier, wo er das Ideal erreicht, ohne den von Rafael oft angestrebten sonnigen Färbungen oder der glühenden Atmosphäre der Venetianer oder auch dem magischen Glanz eines Rubens zu ähneln, und er weder an konventionelle Pracht noch an einen zu derben Realismus streift.

An den vier Köpfen dieser Gruppe lassen sich trefflich die Haupttypen wahrnehmen, welche, schwächer oder stärker hervortretend, die Grundzüge der so verschieden gearteten Organisationen der Künstler bilden, denen die verschiedenen Kunstformen ihre Entstehung verdanken. Wir finden hier den die Lyrik erzeugenden schwärmerischen Zug, die aufwallende Thatenlust, die den Helden oder den Sänger des Helden erfüllt; wir finden das zur Trauer, zur Satire, zur Misanthropie oder Reflexion führende Versinken in sich selbst; wir sehen die nervöse Reizbarkeit, welche die Leidenschaften anspannt und zu tragischen Entwickelungen oder zu ihrer Schilderung leitet.

Franz gehört zu den träumerischen, tiefen und mit expansiven Momenten sparsamen Naturen. Seine zarte Gefühlsweise, sein feiner, durchdringender, aber jeden Lärm, jedes Gedränge hassender Geist halten ihn in sich selbst verschlossen, als fürchtete er jeden Meinungsaustausch, der in Bitterkeit ausarten könnte; als scheute er jeden Kampf, in welchem die zu hastig angeschlagenen Saiten seiner Lyra minder reine, minder harmonisch klangvolle und zarte Töne vernehmen lassen möchten. Man könnte ihn in mehr als einer Beziehung mit Chopin vergleichen. Nichts desto weniger bestehen bedeutende Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern. Chopin zog sich, wie Franz, aus dem Mittelpunkt der von Kämpfern unter verschiedenen Bannern wimmelnden Arena zurück. Auch er hatte den Grund der Zerwürfnisse, deren Zeuge er war, reiflich erwogen und die Adhäsion seiner Überzeugungen der einen Partei zugewandt, deren Kampf er gleichwohl nur durch seine nach den Principien der Streitenden ausgeführten Werke unterstützte. Auch er hatte nicht die Feindseligkeiten derer auf sich gezogen, von denen er in der Idee divergirte, und fand mit seinen Produktionen überall eine wohlwollende Aufnahme. Auch er drängte seine Ar-

beiten in enge Rahmen, koncentrirte seine Erfindung in schon vorhandene Formen, denen er neue Intensität, neuen Werth, neue Lebensfähigkeit, neue Wendungen verlieh. Auch er verschmähte alle an sein Gebiet streifenden Frivolitäten, verschmähte es Beifall um den Preis seines künstlerischen Bewußtseins zu erpressen und arbeitete jedes kleinste Erzeugnis seiner Feder auf das sorgsamste aus, was ihm so sehr gelang, daß ein seltenes Gleichgewicht ihrer Vorzüge seine Kompositionen stempelt. Auch er hat gar Vieles und Manches seiner Muse anvertraut — unausgesprochene Leiden, unbewußtes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost in seinen kurzen, aber sinnvollen Werken.

Chopin war aber eine komprimirt-leidenschaftliche, überschwellend-nervöse Natur. Er mäßigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Haß, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten — ein Rausch, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische, feenhafte Welt heraufzubeschwören, um in ihr zu leben und sie in seine Kunst bannend, ein schmerzliches Glück zu finden. Durchaus subjektiv schaffend, wie Franz, konnte er aber noch weniger als dieser dazu gelangen, sich auf einen Augenblick von sich selbst zu trennen, um sich einen Gegenstand zu objektiviren und durch Wahl und Behandlung seines Stoffes sein Gefühl mehr vermittelnd kund zu geben. Gerade dadurch, daß er dem Kampfe mit ebenso heftigen als heftig unterdrückten Leidenschaften und Schmerzen hingegeben war, wurde es ihm fast unmöglich, sich die Frist zu Arbeiten von längerem Athem abzugewinnen. Der beste Theil seiner Werke war in kleine Dimensionen gefaßt und konnte es nicht anders sein, weil jedes einzelne dieser Werke nur die Frucht eines kurzen Moments der Reflexion war, der hinreichte die Thränen und Träume eines Tages wiederzugeben.

Fast alle Komponisten beginnen damit, den mehr oder weniger direkten Ausdruck ihrer Individualität in der Kunst zu suchen, sei es nun in lyrischer, dramatischer oder epischer Form. Solche, die

mit vorherrschend objektivirender Erfindung begabt sind, haben diese erste Tendenz bald erschöpft und diesem ersten Bedürfnis bald genug gethan, manchmal so rasch, daß sie Gesänge dieser Periode nicht einmal der Welt mittheilen. Bei anderen ist diese von längerer Dauer. Sie finden volle Befriedigung in ihr und bringen während derselben eine ganze Reihe vortrefflicher und bewundernswerther Kompositionen hervor. Die Künstler, bei welchen das Gefühl vorherrscht, verharren längere Zeit oder für immer in dieser Weise des Schaffens. Chopin war einer von denen, welche sich nie aus ihr befreien oder mindestens, wenn eine Verirrung ihres Strebens sie diesen Weg geführt hätte, in anderen Formen nie bedeutend geworden wären.

Wir wissen nicht, ob Franz, der als lyrischer Poet schon eine so prädominirende Stellung einnimmt, sich dazu bestimmt fühlen wird, den Kreis seines geistigen Schaffens weiter auszudehnen. Seine bis jetzt veröffentlichten Versuche im Kirchenstil und die Art, wie er sich in diesem bewährt, berechtigen uns aber zu der Vermuthung, daß der Augenblick für ihn kommen werde, in welchem er, wenn er nicht vorsätzlich den freien Zug seines Naturells hemmt, die Lust und die Kraft zu umfangreicheren Unternehmungen in sich fühlen wird. Und dann hegen wir die Überzeugung, daß, welcher bestehenden Form er sich auch immer anschließen möge, sei es der Liturgie, dem kirchlichen oder dem sogenannten weltlichen Oratorium u. s. w., und wie er dieselbe seinem eigenthümlichen Genius vermitteln möge, er in denselben nicht minder Ausgezeichnetes als in den engen Schranken des Liedes leisten wird. Denn er gehört zu den tief erwägenden Geistern, die sich von einem Werke, welchem sie die reinsten und edelsten Theile ihres Selbst anvertraut haben, nicht eher trennen, als bis es ihnen gelungen ist mit allem Aufwand von Fleiß und sorglichster Arbeit das schöne Ebenmaß zwischen Inhalt und Form erreicht zu haben. —

II.

Franz ist im Jahre 1815 am 28. Juni in Halle an der Saale geboren. Die Verhältnisse im väterlichen Hause boten ihm wenig

poetische Anregung. Im Gegentheil wurde hier alles, was nicht zum bürgerlichen Brauch im Sinne des vorigen Jahrhunderts gehörte, als unnütz und verderblich betrachtet. Seine Jugend verlief ohne besondere Ereignisse und nur ganz zufälligen Veranlassungen hatte er es zu danken, daß seine musikalischen Anlagen geweckt wurden. Als er bereits vierzehn Jahre alt geworden war, lag es ihm nun ob — und zwar ohne alle Unterstützung seitens seiner Angehörigen — sich die Elemente der Tonkunst, so gut es eben gehen wollte, auf eigene Hand und Verantwortung anzueignen.

Später, als seine Neigung zur Musik immer stärker hervortrat, konnte ihm ein Lehrer allerdings nicht mehr vorenthalten werden. Natürlich aber wurde, wie das die damaligen Anschauungen mit sich brachten, für den ersten Anfang der billigste Musikpädagog engagirt und, wie es vorauszusehen war, überflügelte der begabte Schüler bald seinen Lehrer. Es mußte rasch ein Wechsel in Unterricht und Methode eintreten, was sich mehrmals wiederholte, so daß im Zeitraum von vier Jahren der junge Franz bei sämmtlichen Musiklehrern in Halle studirt und von jedem das Beste profitirt hatte, ohne daß er darum ein großes Kapital von Wissen und Können sein eigen hätte nennen können. Wie hätte er auch einen wirklichen Nutzen und einen dauerhaften Leitfaden aus diesem fortgesetzten Umgang mit verschiedenen, doch äquivalenten Mittelmäßigkeiten ziehen können!

Das begriff auch sein gesunder jugendlicher Sinn so richtig, daß er trotz seiner zahlreichen Unterrichtsstunden sich gänzlich als sich selbst überlassen betrachtete, in seinen ersten Versuchen nur der Laune seiner eigenen Eingebungen folgte und so aus dem Nachtheil seiner Lage den unberechenbaren Vortheil zog vom Anfang an zu lernen, in der Wahl seiner Stoffe und der Form seines Gedankens nur dem individuellen Trieb zu folgen und nicht, wie so manche Talente, seinen Geist der Nachahmung anzubequemen und dann einem freigelassenen Sklaven zu gleichen, der noch der besonderen Lehrjahre bedarf, um die ihm geschenkte Freiheit nicht nur genießen, sondern wirklich besitzen und gebrauchen zu lernen.

Wie viele bleiben nicht ihr ganzes Leben solche Freigelassene

und erreichen niemals die dem Freigeborenen und Freierzogenen natürliche edle Bewegung!

Die Festigkeit seiner Intelligenz behütete Franz in dieser ihm durch die Unfähigkeit seiner Lehrer gewordenen Unabhängigkeit vor Überhebung und Verirrung. Weder klagte noch spottete er über einen so fühlbaren Mangel an äußerer Hilfe. Er fühlte sich wohl in dieser Freiheit, wie in einem ihm natürlichen Element und benutzte sie bescheidentlich zur Koncentration seiner Kräfte, gewöhnte sich seine Augen auf ein Ziel zu richten und langsam, beharrlich, konsequent die Mittel zur Erreichung desselben zu ergreifen.

Diese in die frühesten Jahre seiner künstlerischen Bestrebungen fallende Lage der Dinge bestimmte vielleicht mehr als alle späteren Einflüsse den autodidaktischen Charakter seines Talentes. Die Auserwählten der Muse, die Prädestinirten der Kunst, wissen gleich den Bienen aus Kelchen, die für andere tödtliches Gift enthalten, süße aromatische Nahrung zu saugen.

Trockenes Studium genügte Franz nicht. Wie eine stumme Schönheit sein Herz unerfüllt gelassen haben würde, so entsprach der starre Gedanke nur unvollkommen seinem Sehnen. Die geschriebene Musik war ihm nur Körper ohne Seele: er bedurfte des Hörens, um sein Ideal sich verwirklichen zu sehen. Wie geringschätzend auch die von den angeblichen ernsten Musikern gegen das Virtuosenthum angenommene Miene sein mag, so ist es darum nicht minder wahr, daß jeder wirklich berufene Musiker das Bedürfnis dieser Virtuosität hegt, daß er den Trieb in sich fühlt zu hören, sich gleichsam in Wellen von Tönen zu tauchen, sich auf dem Element ihrer Unbegrenztheit zu wiegen, ihren Äther zu durchschiffen, ihre duftenden Hauche um seine entfalteten Schwingen kosen zu lassen, sich mit ihren wunderlandschaftlichen Wolkenbildungen zu umgeben, ihren tragischen oder ergreifenden Dialogen zu lauschen, sich in ihre Welt ausdrucksvoller, gleich den Zauberformeln einer himmlischen Sprache glühender und funkelnder Atome zu versetzen. Franz wollte musiciren hören und selbst musiciren. Leidenschaftlich warf er sich auf das Orgelspiel und Sonntags lief er

von einer Kirche in die andere, nur um die respektiven Organisten auf einzelne Choralverse abzulösen.

Damals besuchte er das hallische Waisenhaus-Gymnasium und seine dortigen Studien bildeten seine Hauptbeschäftigung, die sogenannte ernste Seite seines Lebens, auf welche seine Eltern das größte Gewicht legten. Seine Neigung zur Musik betrachteten sie immer nur als eine Art ungefährlicher Monomanie, von der ihn befreit zu sehen sie allerdings für ein Glück gehalten hätten, weil ähnliche Idiosynkrasien einen jungen Menschen immer vom Erlangen jenes wohlgefirnißten, wohlstilisirten und behaglichen Philisterthums, des erwünschten Zieles guter Familienväter, abhalten, in dessen Gefolge sie mit ziemlicher Gewißheit eine feste Anstellung, eine respektable Heirath, ein anständiges Auskommen, ein anständiges Leben, ja endlich ein anständiges Begräbnis für ihren Sprößling und Erben voraussetzen dürfen.

Die Professoren des Gymnasiums behandelten die Kunstständeleien ihres Zöglings mit noch größerer Strenge, als ihnen unter dem elterlichen Dache widerfahren war und seine verstockte Musikliebhaberei wurde Stichblatt mancher Witzeleien und zog ihm manchen Hans-Narren zu. Anregung dagegen fand er bei dem am Gymnasium angestellten Kantor, welcher für die begabteren Zöglinge eine besondere Musikstunde eingerichtet hatte. Franz fühlte sich zu ihm hingezogen; denn ihn umgab so beengend das sumpfige Wasser geistigen Stillstandes, daß, wer ihn ohne Mäkeln an seiner Kunstleidenschaft gewähren ließ, ihm willkommen war. Bald wurde ihm von seinem musikalischen Protektor die Beförderung zum Akkompagnateur zu Theil. Die Kompositionen von Händel, Haydn, Mozart entzündeten ihn und warfen die ersten Strahlen in die dunkeln Wirren seiner Ideen, die niemand ihm erhellen half und die selber zu lichten ihm noch nicht gelungen war.

Es gehört mit zu den Vergünstigungen, welche das Schicksal seinen Schützlingen angedeihen läßt, daß ihnen im dringendsten Augenblick durch Menschen oder Ereignisse das versiegende Mark ihrer Fähigkeiten erneuert.

Bebend von Enthusiasmus, ergriffen von den Klängen, die ihn

entzückten, wagte nun Franz, ohne auch nur Anfänge der Harmonie, des Kontrapunkts oder irgendwie ein gründlicheres theoretisches Wissen zu besitzen, ja ohne nur ihre Nothwendigkeit klar einzusehen, die ersten Versuche in der Komposition. Wie früher, blieb er auch jetzt sich selbst überlassen und arbeitete ohne Aufschluß und Rath in den blauen Tag hinein. Nichts desto weniger war der Drang zur Produktion so überwiegend in ihm, daß zu dieser Zeit ein umgekehrtes Verhältnis in der Wichtigkeit seiner verschiedenen Arbeiten eintrat. Bis jetzt waren ihm trotz seiner mehr und mehr das Übergewicht erlangenden Neigung zur Musik, trotz des Hanges seines Gemüths sich in ihre Probleme zu vertiefen und ihnen alle Mußestunden, selbst einen Theil der für die ernsteren Studien bestimmten Zeit in frevelnder Heimlichkeit zu widmen, doch diese letzteren als der Schwerpunkt seines Daseins erschienen. Er liebte seine Eltern zu sehr, um sofort eine der ihrigen ganz entgegengesetzte Meinung in sich wurzeln zu lassen und die ihm von Kindheit an eingeflößte Überzeugung, daß es für ihn Pflicht sei seine Gymnasialstudien gehörig zu absolviren, nicht geduldig anzunehmen. Nun aber begann Widerwillen sich seiner zu bemächtigen. Bei aller Fügsamkeit fühlte er, daß diese Studien seiner wirklichen Entwickelung nicht nützlich sein konnten. Dabei verlor er immer mehr die Fähigkeit sich ihnen mit Interesse und Erfolg hinzugeben. Harte Konflikte folgten bald darauf in seinem Innern zwischen seinem Drang und seiner natürlichen Schüchternheit und Folgsamkeit, zwischen Ergebenheit und gewohntem Gehorsam gegen seine Eltern und dem Gedanken, daß er auf dem Gymnasium seine Zeit vergeude, seine besten Jahre verliere.

Für dieses Übel wußte er kein anderes Mittel zu finden als den bis jetzt eingeschlagenen Weg zu verlassen und unter den Augen eines Meisters der Tonkunst eine neue Studienzeit zu beginnen. Seine Wahl entschied sich natürlich für einen Komponisten, der damals bedeutenden Ruf genoß und dessen Aufenthalt nicht sehr weit von Halle entfernt war: Friedrich Schneider. Welcher Künstler, der trotz der beschränkten Ansichten einer zärtlichen und vorurtheilsvollen Familie ein solcher geworden ist, vermöchte nicht in einem

Augenblick alle Phasen des Kampfes zu übersehen, den Franz auszufechten hatte, bis seinem Wunsch ohne die Folge eines offenen Bruches mit den Seinigen willfahrt wurde?

Er verließ endlich das Gymnasium, auf welchem er bereits in die höheren Klassen vorgedrungen war, und begab sich nach Dessau, um hier in anhaltendem Studium seine unbestimmten, fragmentarischen musikalischen Begriffe zu regeln, abzuklären und in eine Folge zu reihen, obgleich selbst jetzt weder er noch besonders seine Familie an die Möglichkeit dachte, daß er die Musik zu seinem Beruf, zum Hauptzweck seines Lebens wählen könnte. Von einem solchen Einfall glaubte man nichts fürchten zu müssen; denn man hielt ihn nicht einmal für ausführbar. Er selbst gab sich nicht klare Rechenschaft über die Tragweite seines Entschlusses. Ihm lag vor der Hand vor allem daran, die verhaßte Schule zu verlassen und sich ungestört der Musik hinzugeben, wobei vielleicht ein in ihm keimender Hang zur Opposition nicht ohne Mitwirkung war.

In Dessau wiederholten sich, wenn auch in veränderter Gestalt, ziemlich dieselben Erscheinungen, die seine früheren Beziehungen zur Kunst charakterisirten. Die Regeln und Theorien, die man ihm lehrte, ihm entwickelte, stießen ihn zurück. Er ging nicht in ihnen auf und begann nach den festgesetzten Lehrstunden andere Arbeiten, welche wie seine ersten künstlerischen Versuche Ähnlichkeit mit dem Verfahren der Spinne beim Weben ihres Netzes hatten: daß er nämlich den Stoff dazu aus sich selber zog. Es versteht sich ungesagt, daß Schneider wenig Gefallen an dieser seltsamen Methode fand und das gefährliche Beispiel ähnlicher Unabhängigkeitsbestrebungen tadelte. Es dauerte nicht lange, so kam Franz in die Stellung einer persona ingrata. Zum Ersatz dafür erwarb er andere Sympathien.

Wenn wir Meister erblicken, denen ungebundene junge Parteigänger mit fast blinder Ergebenheit freudig folgen, Anhänger, die von edler Kühnheit entbrannt, ihre Doktrinen mit ihrem Namen, mit dem Blut ihres Geistes besiegeln und sich rücksichtslos enthusiastisch unter ihr Banner scharen, so stehen diese Meister auf den gefährlichsten Vorposten der Kunst und kämpfen mit einem Muth, der von Gegnern

Verwegenheit genannt wird, der aber in glücklichen Fällen den Spruch Virgil's rechtfertigt: Audentes fortuna juvat. Um solche Meister, die mehr Schule gründen als Schule halten, strömt es über von frisch pulsirendem Leben. Die sie umgebende elektricitäterfüllte Luft begünstigt das Erblühen aller Fähigkeiten und treibt Blüthen geistigen Genusses hervor, welche das Bewußtsein des eigenen Werthes in jedem der Betheiligten aufrichten und kräftigen und darum so theuer und unvergeßlich bleiben. Für Schneider wäre dergleichen ziemlich fremdartig und fernliegend gewesen. Das Bedürfnis in einer Atmosphäre zu leben, in welcher der Geist unabhängig von seiner speciellen Richtung frei sich ergeht, lag nicht in seiner Natur. Seine Schule entbehrte darum einer der unumgänglichsten Nothwendigkeiten der Kunst.

In einer schweren, stagnirenden, dick-geistigen Luft wird die freie Entwicklung dem Jünger zur Unmöglichkeit und unter den Augen des Meisters bilden sich ohne sein Wissen Gruppen von Dissentirenden, die sich verbinden, ohne einen klaren Begriff von dem revolutionären Charakter ihrer Bestrebungen zu haben, ohne mehr als zu ahnen, daß aus ihrem Bunde Überzeugungen und Tendenzen entstehen werden, die von denen des Meisters bedeutend abweichen. So die Schüler unter Schneider. Es konnte nicht ausbleiben, daß Franz einer solchen Gruppe sich endlich anschloß. Er selbst gestand ein, daß die unter jenen jungen Leuten, welche viel hinter dem Rücken des Lehrers musicirten, den mehr die Art ihrer Musik als die Heimlichkeit ihres Gebarens verdrossen haben würde, eingeathmete Luft das einzige seinem wahren Fortschritt günstige Element gewesen sei.

Seine harmonischen und kontrapunktischen Studien waren für ihn nur eine Anhäufung von Material, dessen er sich eines Tages bedienen sollte, um ganz andere Gebilde aufzuführen als jene, die man ihm zum Muster hinstellte. Während seines zweijährigen Aufenthaltes in Dessau (1835—1837) komponirte er viel. Es ist interessant bei diesen Versuchen das mühsame Winden einer jugendlichen Phantasie zu verfolgen, welche unter dem Schulzwang das Bedürfnis fühlt denselben abzuschütteln.

Nach seiner Rückkehr in das elterliche Haus gerieth er in große Verlegenheit. Er hatte noch keine jener Fähigkeiten erlangt, denen die Welt Rechnung trägt und die uns hier Geltung verschaffen. Mit einer bürgerlichen Stellung, die ihn als fünfhundertstes ehrliches Rad in der socialen Maschine seiner Vaterstadt eingereiht hätte, konnte und wollte er nicht mehr liebäugeln. Er war entschieden — komme, was kommen möge — Musiker zu bleiben, da er sich schon als einen solchen und sogar als einen vollkommenen ansah. Indessen ließen seine besten Arbeiten noch zu sehr den tastenden Schüler merken und erreichten nicht den Grad von Klarheit und Wirksamkeit, welchen das Publikum verlangt. Sein schüchternes, zurückgezogenes Naturell war nicht dazu geeignet, Befriedigung in Salon- und Koterieerfolgen, in Liebes- oder Welthändeln zu suchen. Er litt widerstandslos unter den Verunglimpfungen, welchen solche Organisationen ausgesetzt sind, die in Ermangelung äußerer glänzender Eigenschaften menschenscheu werden und sich ihrer Mittel oft in Augenblicken beraubt fühlen, wo es ihnen dringend nothwendig wäre, mit ihnen hervorzutreten. Wie Rousseau und Schiller krankte er am ésprit de l'escalier oder, wie wir ihn selbst sagen hörten: „er thaute gewöhnlich auf, wenn es zu spät war".

Seine Gemüthslage wurde durch bittere Bemerkungen verschlimmert, welche ihm, als es sich zeigte, daß seine musikalischen Studien bis jetzt nur negative Resultate herbeigeführt hatten und seine Laufbahn eine nach gewöhnlichem Sinn verfehlte zu nennen war, von seinen Verwandten und Freunden nicht erspart blieben. Dieser Zustand wurde ihm durch den Umstand noch peinigender, daß er in Dessau von einem der gefährlichsten Übel jedes Konservatoriums angesteckt worden war: von der Selbstgenügsamkeit. — Nur zu oft ausgesprochenes Mißtrauen in sein Talent, in seine Zukunft vermehrte die innere Gedrücktheit seines Wesens. Statt in seinem Familienkreis expansiver zu werden, kehrte er mehr und mehr in sich selbst zurück, ward in seinem Streben nach Unabhängigkeit von der Meinung anderer immer fester bestärkt, bis er entschlossen war nur auf sich selbst zu rechnen. Es war eine Periode

voll Kampf, voll Leid und Zweifel, voll Mühe und Entsagen. Vielleicht hätte sie zerstörend auf ihn eingewirkt — denn wie schwer ist es nicht so vielen widerstrebenden Einflüssen Stand zu halten! —; aber hier war es der sanfte, auf ihn eingehende Charakter der Mutter, die weibliche Gabe der Intuition, welche dem Instinkt ihrer Liebe einen so weihevollen Zug verleiht, was ihn, der nur in einem liebenden Herzen des Stützpunktes bedurfte, um den Hebel seiner Energie, seiner äußeren Kraft wirken zu lassen, aufrecht erhielt und rettete.

Um diese Zeit lernte er Werke Joh. Seb. Bach's und Franz Schubert's kennen und liebgewinnen. Während er sich mit dem Genie dieser beiden durchdrang, verschwand allmählich jene von Dessau mitgebrachte Selbstgenügsamkeit und, ehe viel Zeit verging, wurden alle dessauer Kompositionen beseitigt. Die genaue Bekanntschaft mit diesen Meistern, ein fortwährendes innerliches Beziehen und Vergleichen des von ihnen Geschaffenen mit den eigenen Skizzen wirkte deprimirend auf sein künstlerisches Bewußtsein und nährte in ihm sogar die entmuthigenden Zweifel an seinem Schaffenstalent. Nichts desto weniger nahm er sie nur um so inniger in das enthusiastische Gemüth, in das heranreifende Verständnis auf. Welch ein seltenes Beispiel einer aufrichtigen Liebe zur Kunst! Durch diese Wendung entging er der Petrifikation, welche aus einer unbestimmten Verlängerung des Konflikts zwischen Verkennung der Seinigen und krankhaft gesteigertem Selbstvertrauen, das so leicht in leeren Dünkel ausartet, hätte folgen können.

Überdies fand er jene intellektuelle Bewegung, jenes stete Kommen und Gehen von Ideen, die Ebbe und Fluth verschiedenster Anschauungen, die ihm in Dessau gefehlt hatte, nun in Halle. Wenn auch das dortige öffentliche Musikleben von geringer Bedeutung war, so bot dafür die Universität mächtige Elemente geistiger Nahrung, wie man sie gerade in jenem Zeitpunkt anderswo in Deutschland vergebens gesucht haben würde. Man wird sich der Thätigkeit erinnern, welche Halles denkende Jugend damals entfaltete und welche in einer periodischen Revue, deren philosophische Meinung Epoche machte, ihren hervorragendsten Ausdruck fand. Arnold

Ruge und sein Anhang hatten in den gebildeten Kreisen eine große Rührigkeit, die natürlich alle Gebiete des geistigen Lebens zu durchdringen begann, hervorgerufen. Wenn sich Franz den emporkeimenden neuen Ideen nicht unmittelbar anschloß, sie nicht durch Wort und Schrift verbreitete, so wendete er seine analysirende und sympathisirende Reflexion an alles, was edel und fruchtbringend in diesen Untersuchungen der philosophischen Freiheit war.

Er begriff schnell, daß der Künstler seinen Blick nicht auf die von ihm zu behandelnden Gegenstände beschränken dürfe, daß es ihm nachtheilig sein müsse der Temperatur der ihn umgebenden Ideen fremd zu bleiben, seine Kunst nicht als einen Theil des großen Ganzen, in dessen Mitte wir leben, zu betrachten, und identificirte sich mit den allgemeinen, durch die neuen Forschungen neubelebten Interessen.

Der günstige Einfluß, den dieses geistige Mitringen auf ihn ausübte, läßt sich nicht verkennen. Dieser Moment ward dadurch so vorherrschend wichtig für seine spätere Lebensaufgabe, weil er sein Verhalten zur Welt und Kunst auf eine gewisse Norm stellte. Auch läßt sich behaupten, daß Franz nicht durch seine Lehrzeit in Dessau, sondern durch die einsam verlebte Zeit in Halle zu dem Musiker geworden ist, den wir heute bewundern. Nicht als ob wir Nothwendigkeit und Nützlichkeit der in Schneider's Schule erlangten Elementarbegriffe in Abrede stellen wollten; denn sie waren für ihn ebenso unentbehrlich als seine ersten Gymnasialstudien, ohne welche er nicht fähig gewesen wäre den philosophischen Debatten zu folgen, deren stummer, aber begieriger Zeuge er war. Das aber hat Franz gegen uns selbst ausgesprochen, daß, wenn die Steifheit, die Unbeweglichkeit und Enge der dessauer Principien unmodificirt, unerweitert und ungeschmeidigt in ihm geblieben, er nie Franz geworden wäre, daß er nie den Muth erlangt hätte seine Individualität durchzutragen und sich nicht für verpflichtet zu halten so zu thun, wie andere es gethan hatten, sich von anerkannten Berühmtheiten in das Schlepptau nehmen zu lassen. Er hätte den leicht zu ertheilenden Rathschlägen nachgegeben, die vom Munde vorgeblicher Gönner regnen; denn es ist nicht immer nöthig auf Hiob's Aschenhaufen zu liegen, um, wie er, von Freunden mit

leeren Redensarten umgeben zu sein. Er hätte vielleicht jenen wohlgemeinten, aber verderblichen Insinuationen Gehör geschenkt, die uns stets auf das Gelingen anderer hinweisen, uns auf die Wege anderer drängen, ohne zu wissen und ohne zu fragen, ob wir auf ihnen zu wandeln vermögen. Denn wenn das Thierreich in verschiedene Klassen, welche in verschiedenen Elementen leben, getheilt ist, so sind es noch viel mehr die selbständigen Talente. Die Organisation eines jeden Einzelnen ist zu eigenartig, um in der Atmosphäre eines anderen seine angeborene Originalität und Vorzüge nicht einzubüßen.

Franz überzeugte sich von dieser Wahrheit, als er über die gesammten Verhältnisse der Kunst nachdachte. Dann, den Muth, den er durch langes Vertiefen in Bach und Schubert verloren, wieder aufraffend, das Joch alter Formeln abschüttelnd, die falsche Wichtigkeit verlernend, welche die Kenntnis gewisser Métiergeheimnisse bei denen hervorruft, welche sie für die höchste Weihe halten, entschloß er sich seinen Weg zu beschreiten und vor allen Dingen sein geistiges Selbst zu vervollkommnen.

Er kam zu der Erkenntnis, daß die Form ein weiches Wachs ist, in das unser Relief abzudrücken sei und daß, je feiner das Relief geschnitten ist, desto besser das Gepräge sich zeigen muß. Die Form, die man ihm als Wesenheit der Kunst gezeigt hatte, verlor für immer in seinen Augen ihren unantastbaren Charakter. Er erkannte die ganze Götzendienerei, die darin lag, das Bild für den Gott, das Mittel für den Zweck zu halten und auf die Qualität des Wachses mehr Gewicht zu legen als auf die Schönheit des Gegenstandes, den es vergegenwärtigen soll. So befand er sich in der rechten Stimmung des Geistes, welche Kühnheit und Bescheidenheit zugleich umschließt, die Hoffnung anspornt und das Selbstbewußtsein in Schranken hält. Von dem Augenblick an, als die Form ihm nur noch als das unentbehrliche Mittel der Ideen erschien, formulirte er sich den unumstößlich richtigen Satz von der Nothwendigkeit: ein schönes Gleichgewicht zwischen Form und Gedanken zu erhalten und nur solchen Gedanken Ausdruck zu geben, die der schönen Form würdig sind.

Wer Jahre lang sich bemüht hat das dichte Gewebe philosophischer Systeme zu durchdringen, um ihre Konsequenzen auf das Bereich der Kunst anzuwenden, und wem es gelungen, die dort geschöpften Ideen in solche hochherzige, umfassende, fruchtbare Principien zu formuliren, muß natürlich das Verlangen nicht allein ihrer Mittheilung, sondern auch ihrer Verbreitung empfinden und im Bewußtsein, daß sie zur Veredlung der Kunst beitragen, darnach streben, Proselyten für seine Meinungen zu werben. Franz suchte sie um so eifriger, als er sich noch nicht ganz aus der Niedergeschlagenheit erhoben, in die ihn die in peinlichem Verzagen gefaßte Überzeugung gesetzt hatte, daß er zum Produciren unfähig sei und nicht die nöthigen Eigenschaften eines Komponisten besitze.

Dieses Propaganda-Interesse trieb ihn aber aus seiner Zurückgezogenheit hervor — und mit einem Male sah er sich von einem Kreis junger Leute umgeben, die nebst einer gewissen künstlerischen Bildung einen regen Enthusiasmus für die Kunst mitbrachten. Er war plötzlich der Mittelpunkt einer Gruppe, die sich speciell mit der Musik, mit ihrer Aufgabe im socialen Leben, mit ihrer ethischen Bestimmung und Berechtigung beschäftigte. Man gab sich nicht damit zufrieden Musik — und ganz gute Musik! — zu machen: man befleißigte sich auch ästhetischen Nutzen aus ihr zu ziehen. Franz gefiel sich mehr und mehr in diesen abstrakten intellektuellen Übungen, welche er in der Folge auf seine eigenen Werke anzuwenden sich bemühte, indem er sich eine Selbstkritik erwarb, wie sie unter unseren Künstlern leider nur zu selten vorkommt. Denn die meisten begnügen sich entweder mit dem Ausdruck ihrer Gefühle, ohne auch ihren Werth zu prüfen und ihre Läuterung zu erstreben, oder erfreuen sich an der abgerundeten Form zugleich und vergessen ihr durch das Gefühl Bedeutsamkeit zu gewinnen.

Sechs Jahre lang fühlte Franz keinen Antrieb, die Feder zur Hand zu nehmen. Er war einzig und allein mit einer Aufgabe beschäftigt, welche die Eltern so oft irrthümlich mit dem Gymnasium für abgethan halten und die in unserer Zeit vorzugsweise von jedem schaffenden Künstler mit Liebe und Gewissenhaftigkeit erfüllt werden muß. Er strebte nach Erweiterung seines Ideenkreises, nach dem

Erreichen eines höheren Standpunktes, von welchem aus die Stellung der Kunst bezüglich ihres Verhältnisses zur Vergangenheit und Gegenwart der Gesellschaft zu übersehen ist, von welchem aus man sich Rechenschaft darüber geben kann: in wie weit sie ihre Mission schon erfüllt hat, welches ihre Aufgabe für die Zukunft sein wird, von welchem aus man ihren Ausgangspunkt erfassen, ihr Ziel ahnen lernen kann.

So lange ein denkender Künstler über alle diese Punkte nicht in sich selbst klar ist, schlummert in ihm der Wunsch nach eigener Bethätigung. Vor allem beherrscht ihn eine Art nie zu sättigender Neugier, ein unaufhörlicher Durst, welcher durch Studien nicht gelöscht, sondern immer heftiger entfacht wird. Die musikalische Bildung unseres Komponisten hatte übrigens unter dieser Periode, in der sein Geist mehr mit verallgemeinernden Gedanken als mit speciellen Arbeiten beschäftigt war, nicht zu leiden. Er blieb nicht bei der Bewunderung Bach's und Schubert's stehen, sondern folgte aufmerksam der Entfaltung der Schule, welche man damals die romantische nannte.

In Leipzig bildeten Mendelssohn's und Schumann's praktische und schriftstellerische Bestrebungen einen Kreis voll Leben und Bewegung um sich und der Einfluß dieser Nachbarschaft erstreckte sich bald bis Halle. Häufige Widerklänge trugen den Ton der Hauptstadt herüber und wurden begierig aufgenommen. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Henselt und andere damals vielleicht weniger hochgestellte, wenn auch oft erwähnte Namen erregten bei Franz Sympathie und Achtung. Alles, was seiner Natur von ihnen zusagte, nahm er in sich auf. Dieser Arbeit des Assimilirens mit den Werken der Zeitgenossen, deren Geist dem seinigen entsprach und deren Form das Siegel ihrer Zeit trug, verdankte er ganz besonders ein allmähliches Zurückkommen auf sich selbst, ein weniger unerbittliches Verfahren des Vergleichs, des Urtheils, sowie auch das Bedürfnis sich wieder gänzlich in seine eigene Gefühlsweise zu versenken, um sie dann frei im Kunstwerk erscheinen zu lassen, den Drang sich auszusprechen, statt, wie er in den letzten Jahren gethan hatte, in den Werken anderer den Momenten nachzuspüren, welche seinen eigenen Gemüthsstimmungen ähnlich oder verwandt waren.

Führten aber nur die verschiedenen Phasen des geistigen Lebens dieses Resultat herbei? Muß man nicht auch dem Einfluß persönlicher Erlebnisse in den hervorragenden Momenten der Künstlerlaufbahn Rechnung tragen, welche für die Richtung seines Bildungsganges maßgebend waren? Darf man sich den Gesammteindruck seiner Werke vergegenwärtigen, ohne zugleich der Färbungen zu gedenken, welche der prismatische Schein goldener Hoffnungen, strahlenden Glücks oder der trübe Nebel trauriger Enttäuschung, bitterer Betrübnis auf seinen Geist, auf seine Phantasie warfen? Der Augenblick, in welchem Franz sich aufs neue zur Komposition angetrieben fühlte, war nicht bloß in der Geschichte der Entwickelung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Moment tiefer Leidenschaft zusammen, welche an allen Fibern seiner Seele rüttelnd auch die poetischen Saiten zu neuen Schwingungen erregte. Er liebte mit aller Hingebung, wie sie nur in seiner reinen, edlen Natur keimen konnte. Er träumte von einem Glück . . . leise berührte ihn sein Flügel . . . und dann entfloh es!

Diese Katastrophe seines inneren Geschickes entschied seine völlige Reife. Franz brach mit allen Lockungen schwankender Wünsche, schwankender Hoffnungen. Der Schmerz stählte und koncentrirte seinen Geist und gab ihm jene Weihe, jene Energie, welche der Seele ihre ganze Freiheit läßt, um diese Freiheit mit allen Kräften zu bethätigen. Mit diesen neuerweckten Kräften fühlte er sich berufen seinen Platz unter den Männern der That einzunehmen und im Namen seiner inneren Begeisterung seine eigene Sprache zu sprechen. Ein Trieb, dessen Berechtigung er nicht verkannte, zog ihn zur Lyrik und besonders zur Form des Liedes; denn alles, was er am mächtigsten fühlte und dachte, nahm unwillkürlich diese Form an. Weit entfernt, sich bei der Wahl einer Gattung aufzuhalten und deren äußere Vortheile und Mißstände abzuwägen, dachte er anfangs gar nicht an die Öffentlichkeit und schrieb nur, um den ihn überwältigenden Gefühlen eine Ausströmung zu verschaffen — per sfogarsi. Seine verschlossene, wenig mittheilsame Gefühlsrichtung machte ihm diese Art sich aussprechen doppelt nöthig. Und nun fand es sich, daß die langen Jahre freiwilliger Enthalt-

samkeit von aller Produktion ihm nicht nur nicht schädlich gewesen waren, sondern dazu gedient hatten die ganze Frische seiner Nerve zu kräftigen. In Folge seiner beständigen musikalischen Beschäftigung hatte er die in der Schule erlernten Métiergeheimnisse nicht vergessen — seine anhaltende innerliche Arbeit aber war hinreichend gewesen ihn von allen Fesseln der Vorurtheile zu befreien.

Auch jetzt, wie in so manchen anderen Fällen, war es die meist rüstiger als die eigene wirkende Selbstliebe der Freunde, welche ihn zur Herausgabe seiner ersten Werke veranlaßte. Schumann, dem er damals am nächsten stand, führte ihn in die Öffentlichkeit ein und war in der musikalischen Welt mit jener freundschaftlichen Anerkennung seine Pathe, die uns in seinen Schriften so anmuthig berührt. Franz erkannte, daß von diesem Augenblick an sein Verhalten zur Kunst in ein neues Stadium getreten sei. Es handelte sich für ihn nicht mehr ausschließlich darum, sich in seinen Kompositionen selbst zu genügen: seine künstlerischen Produktionen mußten Maß und Begrenzung in den Anschauungen und Empfindungen anderer finden lernen.

Die persönliche Bekanntschaft mit den Größen der Zeit — mit Mendelssohn, Schumann und anderen — bahnte ihm den Weg zur Selbstprüfung und Selbstachtung an. Er ging tiefer auf das Nachdenken über sich und seine Stellung dem Publikum gegenüber ein: das Resultat dieses Nachdenkens war das bewußte Festhalten an der eingeschlagenen Richtung, die klare Überzeugung, nur auf diesem Grund und Boden der Kunst und, was ja dasselbe ist, der Welt nützlich sein und werden zu können.

Zu diesem Entschluß gesellte sich als natürliche Folge ein zweiter — der Entschluß: nie um des bloßen Producirens willen zu schreiben und noch viel weniger aus irgend einem Motiv des Gewinns oder der Eitelkeit, sondern nur dann, wenn die innere Stimme, wenn die Sehnsucht nach dem Ideal, der heilige Reiz, welcher uns in der Kunst die Verklärung unserer edelsten Regungen zu suchen treibt, ihn dazu drängten und er so der Inspiration sicher sei, ohne welche wir weder Liebe zum Schönen fühlen noch die rechten Formen dafür schaffen können.

Und wer möchte sagen, daß er diesem edlen Gelöbnis nicht treu geblieben? Wer möchte unter seinen Schöpfungen eine einzige ausfindig machen, die andere Hebel verriethe? Weit entfernt sein Gelübde zu verletzen, setzte er sich vielmehr einer anderen Gefahr aus: der Gefahr einer zu großen Intensität des Gefühls, einer zu anhaltenden Selbstvertiefung, einer zu ausschließlichen Betrachtung seines inneren Wesens. Die Veränderungen, die er mit fester, überlegter Intelligenz später in seinen Kompositionen vornahm, bewiesen sattsam, daß er diesen Fehler bald erkannte und vermied.

Seit er nun seine Komponistenkarrière mit Verdienst und Ehren begonnen, bot sein äußeres Leben wenig Wechsel dar. Er schloß ein glückliches Ehebündnis und fand an dem von zarten Tugenden geschmückten häuslichen Herd jene helle, gleichmäßige Atmosphäre, welche geistigen Arbeiten so günstig ist.

Allerdings fehlte es ihm nicht an mehrfacher lokaler Opposition und Antipathie, die nur dazu dienen das Sprüchwort in Erinnerung zu bringen, daß „niemand Prophet in seinem Vaterlande ist." Jeder, der den beschränkten Ideenkreis einer kleinen Stadt kennt, wird leicht errathen, daß man eben das Interesse und die Nützlichkeit nicht begriff, welche für einen Musiker Beschäftigungen haben konnten, die keinen direkten Zusammenhang mit seiner Specialität hatten. Denn es giebt im Jahr der Gnade 1855 immer noch genug gute Leute, welche glauben, daß Künstler und Handwerker eines und dasselbe sei und daß man, um ein guter Maler, Bildhauer oder Musiker zu werden, nicht nöthig habe sich einen weiteren Horizont auszusuchen als den der Werkstätte — ganz wie Schneider und Schuster.

Franz wurde für absonderlich, originell gehalten, ja man ging so weit — und es ist dies ein charakteristischer Zug, der sich wohl in manchem Künstlerleben wiederfinden ließe und ein unnützer Wink mehr für die Pedanten und Dummkopfe der Zukunft sein mag — sich in die Ohren zu flüstern, daß eine solche Excentricität des Charakters nur von einem Ansatz zur Narrheit herkommen könne! Gewiß erwies sich ihm nichts hinderlicher als in der Stadt zu wohnen, in der er geboren und erzogen war. Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuschheit der Pflanze

sich entwickelt, deren Erblühen sich langsam vorbereitet, die dem Schoß der Nacht ihren Kelch öffnet und dann dem hellen Tag, den überraschten Augen den Glanz ihrer Blüthe zeigt. Es verdrießt sie, daß sie an einer Blume mit geschlossenen Blättern vorübergegangen ist, ohne ihren Werth, ihr Prangen errathen zu haben, und sie bestreitet denselben, nur um sich dem peinlichen Gefühl zu entziehen, daß sie ihn nicht voraussah.

So vergingen Jahre. Franz fand draußen die Sympathie, welche er verdiente, während seine Vaterstadt ihm sein Verdienst Note um Note streitig machte. Nur sehr langsam brach sich eine andere Ansicht in der Kritik der Hallenser Bahn — so schwer ließen sie sich herbei, diesen einfachen und wortkargen Menschen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den sie sich gewöhnt hatten als einen jener phantastischen, unschädlichen, unnützlichen, träumerischen Charaktere anzusehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Industrielle, der Gelehrte, der Geschäftsmann, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblickt, weil er nicht begreift, warum dieser Mensch da ist, und noch weniger, warum er noch viel vornehmer auf ihn heruntersieht! Die Bemühungen unseres Meisters, seine geistige Thätigkeit in seinem kleinen Kreise zum Besten der Kunst zu verwenden, gewannen ihm nach und nach die Achtung seiner Mitbürger in dem Maße, als die von außen sich um seinen Namen häufenden Anerkennungen und die wachsende Popularität, die er sich erwarb, ihren Vorurtheilen Schweigen auferlegten. Man ernannte ihn sogar zum Organisten an einer der Pfarrkirchen, zum Musikdirektor des Gesangvereins, zum Musiklehrer an der Universität und übertrug ihm die Leitung der Gesellschaftskoncerte.

Zur Stunde aber mag Franz schwerlich von dem in der Vaterstadt ihm vergönnten Wirkungskreis befriedigt sein. Doch wie viel ihm auch zu wünschen übrig bleibt, er darf mit innerer Zuversicht auf den um ihn gesammelten musikalischen Kern sehen, welcher gelernt hat banale Kunstprodukte, die nur mit dem Metier zu thun haben, von höheren Kunstwerken, wie Begeisterung sie schafft, zu unterscheiden. Dieser Kreis wird sich von Jahr zu Jahr erweitern und ihm ein intelligentes, sympathisches, bewunderndes und hin-

gebendes Publikum bilden, wie wohl selten jemand mit größerer Berechtigung es beanspruchen dürfte als Robert Franz.

Nachwort.

Geschrieben im Jahre 1871.

So schrieb ich vor nun bereits sechzehn Jahren — nur hie und da hatte ich aus dem reicher vorliegenden Material der seitdem erschienenen Liederhefte neue Beispiele heranzuziehen, meine Worte tiefer zu begründen, sonst aber kaum einen Satz zu ändern, kein einziges Wort zurückzunehmen. Meine Ansicht, welche damals von manchem als eine wohlmeinende Initiative, eine voreilige Verherrlichung, ja als eine Überschätzung unseres Lieblings angesehen wurde, hat sich inzwischen mit der überzeugenden Gewalt der Wahrheit vieler Herzen bemächtigt.

Abgesehen von Amerika — wo Franz durch die rastlose Thätigkeit Otto Dresels längst die ihm gebührende Stellung unter den besten deutschen Namen einnimmt und seine Lieder zu dem unveräußerlichen Bestandtheil des Repertoires im Koncertsaal und Salon gehören — ist auch bei uns die kleine Gemeinde seiner Verehrer, wenn auch langsam, doch sicher in stetigem Wachsen begriffen und zählt wahrhaftig nicht die schlechtesten unter den musikalisch Interessirten zu ihren Anhängern. Auf den neueren Koncertprogrammen findet man dieses oder jenes Lied von Franz häufiger als sonst und es dürfte die Zeit doch nicht so fern sein, wo seine Musik Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, wo auch bei uns, wie jenseits des Oceans, die Vorführung seiner Lieder als nothwendige Forderung an die ausübenden Künstler seitens des Publikums ergeht. Es wäre ja auch zu viel verlangt, daß sich der leidige Indifferentismus der Älteren in ein wärmeres Interesse verwandeln sollte oder daß tonangebende „große" Sänger und Sängerinnen aus eigener Erkenntnis sich berufen fühlen sollten, ihr Repertoire durch Aufnahme eines neuen Liederschatzes zu bereichern und zu veredeln. Dazu gehört außer vielem anderen noch ganz besonders eine jugendliche Spannkraft des Geistes und Herzens, die den jahraus jahrein dieselben Pro-

gramme ableiernden Koncert-Matadoren und Figuranten längst abhanden gekommen ist.

Wie vor ihm manchem anderen Künstler, ist auch Franz die trübe Erfahrung nicht erspart geblieben, daß Zeitgenossen mit ihrer vollen Anerkennung kargen und geizen. Doch wenn diese vom Schauplatz abgetreten sind, wird ein neues Geschlecht herrschen, welches des Meisters Tonsprache nicht als eine fremde mühsam zu erlernen braucht, sondern unbewußt, widerstandslos mit ihr auf- und in sie hineinwächst. Ihm wird die gute alte Zeit der Väter, wo Curschmann und Genossen das tägliche Labsal sentimentalitätsdurstiger Seelen waren, wo Schubert kaum gekannt, Schumann als ungenießbar und unverdaulich, Franz als unverständlich bei Seite geschoben ward, ein mitleidiges Lächeln auf die Lippen locken.

Das fernere Schicksal des Komponisten — wessen Herz würde nicht mit Mitleid und Trauer darüber erfüllt? Das Gehörleiden desselben, das sich schon früher dann und wann bemerkbar machte, hat in den letzten Jahren in einer Weise um sich gegriffen, daß jede praktische Beschäftigung mit der Musik nach außen hin eingestellt werden mußte, die ihm bisher, wenn auch kein glänzendes, so doch ein bei der Einfachheit seiner Natur genügendes Einkommen sicherte. Mehr und mehr hat sich Franz von dem öffentlichen Musikleben der Gegenwart zurückziehen müssen — vor des alternden Meisters Thüre lagert das graue Weib, die Sorge „stets gefunden — nie gesucht", und raunt ihm allerlei ängstigende Sprüche in Ohr und Herz.

Nicht daß seine geistige Kraft gebrochen wäre — von seiner enormen Thätigkeit zeugt jene lange Reihe der werthvollsten Bearbeitungen von Musikwerken aus der Händel-Bach'schen Periode, die ganz dazu angethan ist, dem lieben Schlendrian des Althergekömmlichen den Garaus zu machen und den ergötzlichsten Zorn bei all' den großen und kleinen Herren zu wecken, die sich seit Jahren in dem ausschließlichen Besitze aller dahin einschlagenden Wissenschaft wähnten, aber mit aufrichtiger Freude von allen, denen es um eine wahrhaftige Wiederbelebung der Werke jener Meister zu

thun ist, begrüßt wurde. Es bedürfte einer neuen ausführlichen Schrift, um Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit gründlich gerecht zu werden.

Es sei nur so viel zum Schluß hinzugefügt, daß unter den Lebenden der noch gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz, mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Von den Meister-Bearbeitungen Franz', welche dem Privatstudium sowohl als den öffentlichen Koncertaufführungen nicht angelegentlich genug empfohlen werden können, erschienen bereits: die Bach'sche „Matthäus-Passion" (bei Breitkopf und Härtel), desselben Meisters großes »Magnificat« (bei F. E. C. Leuckart) und „Trauerode" (bei Fr. Kistner), sowie „Zehn Kantaten" (bei F. E. C. Leuckart); dann von Händel das »Jubilate« (bei H. Karmrodt und »L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato« (bei F. E. C. Leuckart, dessen geschmackvoll-kostbare Ausstattung wohl von manchem Komponisten der Gegenwart mit neidvollem Interesse angeschaut werden mag; ferner eine reiche Auswahl vortrefflicher Arien und Duette beider Meister bei Fr. Kistner, F. E. C. Leuckart und F. Whistling; außerdem das »Stabat mater« von Astorga, sowie Durante's »Magnificat« beide bei H. Karmrodt. —

Indessen scheint bei den vielen Widerwärtigkeiten, die gerade ein Gehörleiden in seinem Gefolge mit sich führt, Franz die Freude am eigenen Sang erstorben, müde hat er seine Leier bei Seite gelegt, seit Jahren ist sein Mund verstummt. Vielleicht, daß durch irgend eine glückliche Wendung seines Geschickes zum Bessern ihm die verlorene Gesundheit wiederkehrt, sein Schaffenstrieb von neuem erweckt wird und uns einen neuen Liederfrühling bringt — sicherlich würde ich gern unter den Ersten sein, ihm dankend die Freundeshand zu drücken und ein erneutes frohes Willkommen zuzurufen.

Sobolewski's „Vinvela".

1855.*

* Ein Gedicht Ossian's für vier Solostimmen, Chor und Begleitung des Streichquartetts und der Harfe; aufgeführt von Liszt am 21. April 1853 in Weimar. Der Essay, damals geschrieben, erschien erst 1855 in der Brendel'schen Musik-Zeitschrift. D. H.

Wenn im Bereich der Literatur und der Künste ein Beispiel aufgestellt werden sollte, um an dasselbe allgemeine Untersuchungen über die Herrschaft der Mode zu knüpfen, so dürfte sich unter denen, welche der neueren Zeit angehören und zu derartigen Betrachtungen geeignet sind, kaum eines finden, das mehr Anhaltspunkte für solche geben würde als die Gedichte Ossian's. Wie fern lagen sie dem Geschmack und dem Bedürfnis der Gesellschaft zu Anfang unseres Jahrhunderts und wie fanden sie urplötzlich ihren Weg bis zur eleganten Welt! Und die Ursache? Ein Napoleon hegte sympathische Vorliebe für sie und ein Goethe schenkte ihnen seine bewundernde Aufmerksamkeit. Schon eine einzige solche Eroberung dürfte hingereicht haben, sie in der Welt der Mode zur Mode zu erheben: beide zugleich aber gewannen ihnen den Enthusiasmus auch der Leser, welche dem Scepter der Mode in eitlen flüchtigen Dingen wenig unterthan sind, desto mehr aber einem anderen huldigen, der wohl minder verziert, minder beblümt und bebändert ist als jener, in seiner strengen Einfachheit jedoch eine ebenso zwingende Macht ausübt.

Da das Wesen der Mode darin besteht, jenem Theil der Gesellschaft, dem die Fähigkeit abgeht selbständig einen Gegenstand ihrer zeitweiligen Bewunderung zu wählen, einen solchen zur Nachahmung zu übermitteln — wobei jedoch die Nachahmenden sich kaum des Warum bewußt werden, welches die Sympathie desjenigen bestimmte, dessen Geschmack sie nachäffen —, so wird natürlicherweise der Charakter der populären Gunst immer etwas Übertriebenes an sich tragen und mehr

wie Vernarrtsein als wie Gerechtigkeit aussehen. Im Gegensatz zu diesem Vernarrtsein ist dann auch die eintretende Reaktion um so zäher, je exaltirter und schwärmerischer es war. Überhaupt ist dem gewöhnlichen Sinn bei Werken, denen ein Zufall oder die mehr oder minder begründete Liebhaberei einer bedeutenden Persönlichkeit schnellen Eingang und unerwarteten Erfolg verschafft hat, die pittoreske Seite derselben leichter zugänglich als ihr tieferer poetischer Inhalt.

Im Ganzen genommen verknüpft sich die Erbauung dieses Sinnes viel mehr mit dem äußerlichen, die Idee des Künstlers oder des Poeten annehmenden Medium als mit der Idee und dem Gefühl selbst, von denen es bedingt wurde. In Folge dessen tritt, wie auf der einen Seite der Fanatismus oder das Vernarrtsein, auf der anderen die Unbeständigkeit ein; denn während man nie müde werden kann die ein Kunstwerk durchwehende Poesie einzuathmen und zu fühlen, verliert das Pittoreske nur zu bald seine Wirkung. Nach der anfangs durch die Neuheit der Formen, Farben und Bilder hervorgerufenen Bezauberung kommt die unvermeidliche Multiplikation der ersteren und, nachdem man sich beständig mit ihnen umgeben und mit ihrer Erinnerung vertraut gemacht hat, wendet man sich zuletzt, gesättigt bis zum Überdruß, von ihnen ab und ohne lange Transitionsfrist werden diese besonderen Formen eben so reizlos, als sie zuerst gesucht und gepriesen waren — ein Stadium, bei welchem Unparteilichkeit selten zu finden ist.

Es kam eine Zeit, wo Napoleon nicht mehr regierte, wo er die Mode nicht mehr beherrschte. Wohl thronte Goethe noch in seiner Immutabilität in Weimar, aber zahlreiche Stimmen fingen an gegen die Unfehlbarkeit seiner geistigen Machtsprüche zu protestiren und — die Mode hob nicht länger den Namen Ossian auf den Gipfel ihrer Wogen. Der lebhafte Streit über die Echtheit seiner Gesänge erstarb allmählich in wachsender Gleichgültigkeit und ließ die Frage ungeschlossen. Man setzte wohl nach wie vor von jedem Gebildeten voraus, daß er Ossian gelesen habe, selten aber sah man ihn in den Händen eines Lesers. Die Mütter nannten ihre Töchter nicht länger „Malwina“ oder „Moina“, die Maler verlegten sich weniger auf den Mondschein, „der Barde und seine Harfe“

erklang nicht mehr so häufig aus den Balladen und der Nebel sank aus seiner poetischen Höhe in die Reihe unbequemer, unwillkommener Naturerscheinungen herab.

In England wurden überhaupt Ossian's Gesänge nicht wie das „Nibelungenlied" in Deutschland — obwohl man dort ebenso lebhaft über sie gestritten hatte wie hier — als glorreiches nationales Vermächtnis der Vergangenheit und als eine poetische Erbschaft derselben anerkannt. War es die Verschiedenheit der Rassen, welche die Einmüthigkeit des brittischen Enthusiasmus verhinderte, oder waren es die Lobsprüche ihres großen Gegners, welche die Engländer gegen sie einnahmen: sie fanden kein Interesse daran, die nationale Theilnahme für sie wach zu erhalten, und die Schriften Macpherson's geriethen unmerklich in die Kategorie literarischer Kuriositäten, welche mehr ein Studium für Gelehrte als Anziehendes für die Mehrzahl der Leser bieten. Bemerkenswerth ist hiebei, daß mit dieser Ebbe des allgemeinen Geschmacks keine heftige Reaktion verbunden war. Man hat zu gewissen Zeiten Dante und Shakespeare als Barbaren betrachtet, Rafael und Michel Angelo ihr Genie abgesprochen. Demnach wäre es weder etwas Ungewöhnliches noch über ihren inneren Werth Entscheidendes gewesen, wenn auch Ossian's Dichtungen eine Zeit lang über alles Maß kritisirt worden wären. Doch war dies nicht der Fall. Die Mode wendete ihren Blick wieder von ihnen ab, ohne ihnen Lösegelder aufzuerlegen, auch ohne ihnen den früher gespendeten Weihrauch hoch anzurechnen.

In der Art, wie Ossian's Gedichte diese gefährliche Prüfung überstanden haben, liegt vielleicht ein sprechenderer Beweis ihres inneren Gehaltes als in der Bewunderung Napoleon's und selbst Goethe's — denn welcher Geist, welches Genie wäre unfehlbar? —; sicher wird niemand behaupten, Goethe habe nicht den vollen Werth Ossian's erkannt, er sei unergriffen geblieben von der feierlichen Schönheit seiner Vergleiche, von der scharfen genauen Schilderung der Charaktere, von der Mannigfaltigkeit der in das monotone Kolorit dieser Gesänge verwobenen Nuancen, von dem tiefen Gefühl der Schönheit, der Liebe, des weiblichen Ideals,

von dem mächtigen Hauch patriotischen Stolzes, der gleichsam den die Melodie tragenden basso ostinato zu den Erzählungen bildet, deren eingeflochtene Modulationen seltsam aber sonor, wild aber erhaben, düster aber ergreifend sich nie von ihrer Tonalität entfernen. Und wie ließe sich zweifeln, daß Goethe nicht unberührt war von dem Zauber dieser verwischenden Pinselführung, welche die massenhaften Konturen mit so vieler Weichheit verschmilzt, dem Profil erblichener Jungfrauen und verzweifelnder Liebenden eine so graziöse Zartheit zu verleihen weiß und zur Verbreitung dieser Bilder so viel beigetragen hat, — dieser feinen und geistvollen Farbengebung, deren graue, von schwach erleuchtetem Nebel schimmernde Tinten genügen, um wie mit einer Magie der Vergeistigung alle diese Heroen und Jungfrauen zu umgeben, diese unüberwindlichen, trotzigen Helden, diesen Fingal, nicht minder tapfer, aber menschlicher als Achill, diese Utha, reicher an Glück, doch nicht ärmer an Schönheit als Clorinde.

Diese künstlerischen Vorzüge wird Napoleon schwerlich so im einzelnen prüfend erwogen haben und man fragt sich, ob dieser von dem Bedürfnis seine Ideen unmittelbar in Thaten zu verkörpern so verzehrte Genius sich einem Buch wie Ossian mit so ausschließlicher Vorliebe zugewandt haben würde, wenn es ihm nur um genußreiche Analyse von Schönheiten zu thun gewesen wäre, die er unter anderen Formen bei anderen Poeten ebenfalls hätte finden können. Mußten ihn nicht vielmehr auf den ersten Blick die Ähnlichkeiten anziehen, welche er zwischen dem Verfahren des Dichters und seinem eigenen fand? Würde er nicht vergeblich anderswo nach Gesängen gesucht haben, welche zwischen dem Gefühl und der That weniger vermittelnden Raum gelassen hätten? in denen das Faktum in seiner erhabenen Nacktheit und poetischen Physiognomie mit weniger Phraseologie, Beschreibung, Umwegen und epischer Scenirung dargestellt ist? Die Intensität des Gefühls offenbart sich hier durch eine dem kürzesten Wort wunderbar eingehauchte Gewalt; der hinreißende Lakonismus, in welchen die Erzählung koncentrirt ist, durchglüht das Herz und ergreift die Einbildung ohne oratorische Vorbereitungen, ohne lange bei der Darstellung der Neben-

umstände zu verweilen, ohne das Gedächtnis mit epischem Ballast zu beschweren.

In Napoleon's Augen mochten Homer, Virgil, Tasso und Milton zu sehr darauf bedacht sein schön zu erzählen, schön zu sprechen, schön zu beschreiben. Um solche Verdienste hoch anschlagen und sie nacheinander in allmählichem Erfassen anerkennen zu können, dazu fehlte ihm die Muße, die nöthige Sorglosigkeit des Geistes. Ossian mit sich selbst vergleichend mußte er sich zu dem Dichter, der das Wort so mäßig braucht und ihm doch eine so erschütternde Macht zu verleihen wußte, hingezogen fühlen. Wie hätte er diesen Dichtungen auch nicht mit Vorliebe begegnen sollen, in denen er nur zwei oder drei zufällig aufgeschlagene Seiten zu lesen brauchte, um auf eine That, auf eine Begebenheit zu stoßen, die das Herz des Helden bewegte, die Einbildung des Eroberers entzündete oder auch seine Seele mit jenem höchsten, sich an kriegerische Tugenden so oft knüpfenden Mitleid füllte, welches Ossian so tief und so nachwirkend zu erregen verstand?

Was Ossian am meisten vor anderen Schlachtensängern auszeichnet, ist, daß wir leicht erkennen, wie seine Erzählungen nicht mußigen Generationen oder friedlichen Königen ertönen. Form, Tauer, Färbung und Charakter dieser Gesänge bezeichnen den Ton eines Barden, der einen siegreichen Helden auf fernen Feldzügen begleitet, seine Gefahren und Kämpfe theilt, ihm gleicht an Tapferkeit und Muth und ihm in den kurzen Momenten der Ruhe die eigenen Großthaten singt! Man sieht: Ossian hat nicht die Zeit, freudig dem eigenen Gesange zu lauschen; er mußte die Aufmerksamkeit der Zuhörenden fortwährend in Athem erhalten, ihre schnell geweckte Erregung schnell zu ihrem höchsten Gipfel steigern. Ihm war es nicht erlaubt es auf Wirkungen anzulegen, Schwierigkeiten zu häufen, Entwickelungen herbeizuführen, das Herannahen der Katastrophen zu zeigen: er mußte seine Gestalten und Gruppen in Hautrelief ausführen, damit einige Augenblicke genügten, um ihrer Stellung, ihren Verhältnissen, ihrem Beginnen die Erklärung zu geben. Wer solchen Bedingungen Genüge zu leisten vermochte, mußte nothwendig Napoleon's Lieblingspoet werden und den

Bedürfnissen dieses raschen, durchdringenden, glühenden und divinatorischen Geistes am vollkommensten entsprechen.

Die Vorliebe für Ossian seitens dieses Herrschers über Könige ist ebenso erklärlich, wie die Richelieu's für Ovid's „Metamorphosen" mit ihren energischen Darstellungen, ihrer mächtigen Konception, ihrer kräftigen Ausführung, mit ihren leidenschaftlichen Scenen, fesselnden Gedanken und kühnen Bildern, trotz all' ihrer geschmeidigen Anmuth, ihrem frivolen Anschein, ihrem Talent zu eleganter Plauderei und dem Reiz ihrer lüsternen Geschichten. Seine Eminenz mußten zu diesem Buch vor allem durch die Elasticität des Genies dieses berühmten Verbannten sich hingezogen fühlen, welches durch alles Zurechtlegen, Drehen und Winden nichts von seiner Festigkeit einbüßte und in so hohem Grade die Gabe der Transition — diese Kunst, in einem Moment ohne Gewaltsamkeit und Erschütterung vom Ernsten zum Zarten, vom Anmuthigen zum Herben hinüberzugleiten — besaß, daß es sich in der Schilderung der blutigsten Scenen eben so behaglich als in der Beschreibung einer im Bad überraschten Nymphe ergeht.

Richelieu ergötzte es ohne Zweifel, im Ovid eine Ähnlichkeit mit den hervortretendsten Zügen seines eigenen Charakters, mit den Abbildern der ausgezeichnetsten Eigenschaften seines eigenen Geistes aufzufinden — eines Geistes, der sich geschmeidig, geziert, geschmückt, geschminkt, ausschweifend, nicht ohne literarische Prätensionen zeigte, insgeheim aber mit Sorgfalt das richtige Thun erstrebte, unbeugsam in seiner Konsequenz, unerbittlich in seinen Plänen, gleichgültig gegen unvermeidliche Übel war. Er wußte dem lateinischen Poeten ebenso für den Zauber seiner eleganten Verse, wie für die verschwenderische Mannigfaltigkeit der Episoden Dank, welche letzteren er auf seinen Weg streut, ohne scheinbar an das Ziel zu denken, das er nie aus den Augen verliert und das er erreicht zu haben glaubt, wenn er schließlich der Nachwelt empfiehlt „seinen Namen bis zu den Sternen zu erheben", als Bonaparte es Ossian Dank wußte, daß er ihn nicht mit eitlen rhetorischen Figuren aufhielt, sondern ihn ohne zu vielen Aufwand von Periphrasen, Ornamentik und zierlich gruppirtem Detail bewegte und ergriff.

Ohne paradox zu sein, läßt sich die Frage aufwerfen, ob die aus dieser Jugendlektüre geschöpften Eindrücke Napoleon's nicht vielleicht dazu beigetragen haben, das berühmte politische und strategische Axiom in ihm zur Reife zu bringen: »La force c'est la concentration«. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihn die hier mit so wenigen Strichen gezeichneten Kämpfe und Leidenschaften tiefer berührt haben als breitere Schilderungen anderer Epopöen und er in Folge dessen den Schluß zog, den ihn sein das Richtige immer so scharf treffender Geist auf einem anderen Gebiete zu bethätigen lehrte, daß nicht alle Imaginationen gleich der seinigen darauf bedacht seien Stoff zu Epopöen zu geben und nicht alle Poeten das Talent besäßen, ihre Bilder zu schattiren und dennoch koncis zu bleiben, alles zu sagen und doch karg mit dem Worte zu schalten, das Bild statt aller Beschreibung zu gebrauchen und dabei die Einbildung mehr zu reizen als zu befriedigen. Selbst der Stil Napoleon's entspricht diesem Charakter und man ist versucht den Einfluß seines bevorzugten Autors aus diesem zu erkennen. Er athmet dieselbe Hoheit der Haltung, dieselbe intensive Einfachheit der Diktion, dieselben glänzenden und schlagenden Metaphern, dieselbe Vermeidung aller allmählichen Uebergänge, dieselbe Energie der kurzen Anreden, dieselbe Einheit des Eindrucks als herrschende Totalwirkung, dieselbe majestätische, gebieterische Ueberwältigung.

Diese Züge resümiren — wenigstens nach einer Seite hin — die wesentliche Verschiedenheit zwischen Ossian und anderen epischen Sängern. Sie lassen gerade ihn ausnahmsweise zu einer musikalischen Konception geeignet finden, welche unter der Vokal- und Instrumentalmusik zu den dramatischen Formen sich hinwendet. Man sollte es für leicht halten, die hohe und besondere Originalität dieser Gesänge musikalisch wiederzugeben und den unter dem Einfluß ihrer Inspiration komponirten Werken ein Gepräge zu verleihen, welches sie von anderen in einer analogen Weise unterschiede, wie das Buch des blinden Kaledoniers von anderen derselben Art unterschieden ist.

Allerdings ermangelt die Musik außerhalb der Scene jener

schnellen Kundgebung des Inneren, welche, mächtig oder zart, im Dialoge von so großer Prägnanz ist. Auch entbehrt sie ebenso den Reiz des Bildes, wie die von der stürmischen Bewegung der Erzählung hervorgebrachte Wirkung, ist aber dagegen mehr als jede andere Kunst befähigt eine außerordentliche Gefühlsintensität zu reproduciren. Keine vermag wie sie eine so unbegrenzte Macht der Emotion in beschränktem Rahmen geltend zu machen und, um die zartesten und tiefsten Saiten des Herzens anzuschlagen, sich auf die Exposition des einfachen Hergangs zu beschränken, keine so durch den gedrungenen, reinen Ausdruck gewisser Empfindungen zu rühren und zu erheben.

Und doch haben die meisten Musiker, die es mit Ossian versuchten, mehr darnach gestrebt, das Verfahren, auf welches die Malerei angewiesen ist, auch in der Musik anzuwenden und durch das Uebertragen des Malerischen der Ossian Scenen auf ihre Kunst dem Ohr deutlich zu machen, was der Pinsel dem Auge darzustellen bemüht ist und was jene Scenen der Phantasie in so ergreifender Weise vorführen: lange Nebelstreifen, die gleich schwebenden Zelttüchern über die mit Haidekraut bedeckten Hügel gebreitet sind — rauschende Waldbäche, die ihren flüssigen Staub mit den Thränen untröstlicher Geister vermischen — Klagelieder dunkler Wogen im Zwiegespräch mit sturmbefreundeten Möven — zerrissene Wolken, die gleich Phantomen von Flotten oder Kriegsheeren die Luft durchirren — wimmernden Ruf der Vögel der Nacht, Krächzen der Geier — fernes Funkeln der Sterne im unendlichen Himmelsraume — knirschendes Bersten entzündeter Tannen — tiefe Seufzer im Astwerk tausendjähriger Eichen. Meistens haben die Musiker jene Sepiatöne gesucht, welche auf uns einen Eindruck machen, als hätten die Strahlen der Sonne unter jenen Breiten den Glanz ihres Prismas verloren und die Dinge nur den zurückgeworfenen Schatten der sie sonst belebenden Farben zurückbehalten. Sobolewski hat in seiner „Vinvela" weit mehr nach dem Ausdruck des Poetischen, nach der Lyrik dieser Episode gestrebt als nach einer Darstellung der in ihr liegenden Malerei.

In seiner Tondichtung finden wir keine malende, keine nach-

ahmende Musik. Wir hören nicht das Zischen der Wellen, die zwischen spitzigen nackten Felsen toben, nicht das wilde Stöhnen des Windes auf dem mit Todten besäeten Schlachtfelde, als wollte er die letzten vergessenen Seelen aus den wunden Leibern jagen, um sie auf allen seinen Wegen vor sich her zu treiben, — wir hören nicht die geschwungenen Schwerter, welche die feuchte Luft durchschneiden, nicht die im Herbstwinde flatternden Mähnen, — keinen Kriegesruf, kein Festgeschrei, nicht Schilderklirren noch Becherklingen, — wir sehen kein Schimmern weißer Frauengewänder, kein Aufleuchten der Rothflammen über Thurmeszinnen, — wir gewahren nicht die Ufer des trüben Kaledonien, das vom Ocean gepeitscht seine Berge in eine von ewigem Nebel erfüllte Luft erhebt, nicht die Klippen und den von Quarz funkelnden Strand, welche das grüne Erin umringen. Sobolewski's Werk bleibt schmucklos wie sein Modell. Er fügt ihm nichts hinzu, weder ergänzende Züge noch Landschaftliches — das Ganze ist nur ein Seufzer, ein klagender Hauch, der wie auf den Fittigen eines sanft bewegten Windes den Klang einer unheilbaren Schwermuth, eines unsäglichen Schmerzes in seiner erhabenen ruhigen Ewigkeit zu uns herüberträgt.

Es ist die Geschichte zweier Liebenden, deren Liebe stärker gewesen ist als das Leben und der Tod: denn sie raubte ihnen das Leben und überlebte ihren Tod. Es giebt nichts Einfacheres und Ungemachteres als diese Traueriage von einer Jungfrau, welche den Geliebten zum Kampfe scheiden sehen muß und zu stolz auf seine Ehre ist, um ihn von den Gefahren des Kampfes zurückzuhalten, die aber sich selbst überlassen die Einsamkeit der Trennung nicht überdauern kann und sanft wie eine Blume, die in zu langer Nacht erstarrt, sich in das Dunkel des Grabes herniederneigt, so daß der aus allen Gefahren siegreich wiederkehrende Liebende nur ihren Schatten findet, der die heiligen Orte einstiger Wonne umschwebt, der im stäubenden Dunst des Kataraktes zerrinnt, dessen Stimme im leisen Wehen der Gräser verklingt.

Giebt es etwas Ergreifenderes, etwas Ursprünglicheres als diese schlichte Erzählung? Wo möchten wir eine naivere, klagendere Elegie finden? Und wenn es Aufgabe der Elegie ist Gefühle einer un-

endlichen Theilnahme, eines nicht zu beschwichtigenden Mitgefühls in uns hervorzurufen, wie es der Anblick unverdienter Leiden erweckt, denen zwei jugendliche, schöne, liebende, gegen das Hereinbrechen eines tödtlichen Schmerzes waffenlose Wesen erliegen: so giebt es vielleicht in dem ganzen weiten Bereiche der Musik kein Werk, auf welches man diese Bezeichnung treffender anwenden könnte als auf Sobolewski's „Vinvela". Es durchbohrt das Herz und vergeblich widersteht man dem Eindruck, welcher Thränen des tiefbewegtesten Mitleids in unsere Augen treibt.

Der Komponist strebte vor allem darnach, der Musik jene Gabe der Unmittelbarkeit zu erhalten, welche Ossian auszeichnet und durch welche die Seelenbewegung des Dichters sich dem Leser überträgt, ohne daß sie sich erst aus der Schilderung, der Erklärung und Entwickelung gewisser Scenen, Gefühle und Situationen ablöst, wobei die Momente, in denen der Poet alle Kraft zusammennimmt und in denen jedes Wort trifft, nur vereinzelt vorkommen können. Sobolewski wollte die Musik nichts von der Gewalt ihrer Gefühlsintensität einbüßen lassen und, indem er eine der einfachsten, natürlichsten, von einer monotonen, unwandelbaren Trauer durchdrungenen Episoden wählte, die in Folge ihrer ganzen Anlage mehr zum Herzen als zur Phantasie spricht, unterzog er sich einer Aufgabe, die um so schöner, als sie undankbar ist, deren Erfüllung man aber um so weniger anerkennen wird, je besser sie ihm gelang.

Um die Musik seinem Stoff entsprechend zu gestalten, schuf er sich durch die ausschließliche Anwendung der Saiteninstrumente Streichquartett und Harfen ein durchsichtiges ätherisches Kolorit. Er erlangte dadurch eine in ihren Kontrasten mit den Stimmen und Chören seltsam vibrirende Klangfarbe, zu deren Durchführung es uns — wir gestehen es offen — am Muth der Konsequenz gefehlt haben würde. Wir hätten höchst wahrscheinlich die klagenden weichen Töne den tiefen Lagen der Flöte übergeben und das so eindringlich redende Englische Horn und einige andere nur hie und da einfallende Blasinstrumente hinzugesetzt. Der Effekt wäre dadurch mannigfaltiger geworden, wobei wir jedoch nicht behaupten

wollen, daß diese Art unheimlich phantastischer Beleuchtung dem Werk ein Gewinn gewesen wäre und es nicht das von den Nerven so bebend empfundene Halblicht, dieses Ungewohnte im Zusammenwirken des ganzen Bildes, welches mit den uns in den Momenten vor den Erscheinungen überkommenden Schauern so trefflich übereinstimmt, verloren hätte.

Die Verkündigung ihres wirklichen Nahens kann uns nicht wirksamer als durch die Saiteninstrumente mitgetheilt werden, deren Klang der subtilste, wir möchten sagen: der immateriellste von allen ist und uns fast auf einem weniger körperlichen Wege als dem der Sinne in die Seele zu dringen scheint. Es giebt keinen anderen, der uns weniger die Mittel seines Fühlbarwerdens merken ließe, keinen, der weniger das gröbere Element des Gehörsinnes in Anspruch nähme als er. Seine Wirkungen auf das Ohr lassen sich mit denen vergleichen, welche das Auge empfindet angesichts von Widerspiegelungen auf dem Wasser oder von Gegenständen, die es auf hohen Gipfeln von Wolken im Perlmutterglanz einer aufgehenden Sonne reflektirt erblickt. Beides läßt uns in der Ueberzeugung der Wirklichkeit des Wahrgenommenen, benimmt uns aber das Gefühl seines Realismus und gewährt uns auf Augenblicke das entzückte Schauen einer geistigen Welt.

Wenn die Musik sich auf diese Regionen der Gefühlswelt so eigenthümlich anwenden läßt, so leihen ihr dagegen die verschiedensten Auditorien — leider! — nur zu selten ein geneigtes Ohr. Die Leidenschaft elektrisirt in Italien, erregt in Frankreich, begeistert in Deutschland, imponirt in England; das Pittoreske reizt hier, zerstreut dort, bezaubert in einer Hauptstadt, genügt in der anderen; das Pikante amüsirt überall: das Gefühlvolle dagegen läuft überall Gefahr zu ermüden, sobald es größere Proportionen annimmt und bei den Ausführenden, besonders bezüglich ihrer Auffassung, seltene Mittel und eine eben so große Aufmerksamkeit als von den Zuhörern beansprucht. Hätte Sobolewski — was viel sagen will — ein Stück gleichen Werthes und Stils für Piano oder Gesang von etwa fünf Minuten Dauer komponirt, so würde er allerdings nur eine sehr kleine Gruppe gefunden haben, die seiner Arbeit mit dem

erforderlichen Verständnis entgegengekommen wäre; immerhin aber hätte er hoffen können, daß mit der Zeit sich eine solche Gruppe endlich bilden würde. Nun aber, da er seiner Inspiration folgend ein schönes Werk, voll tiefen Gefühles in einer diesem Gefühl entsprechenden Form geschaffen — ein Werk, wie es wenige giebt, das aber eines Chors und Orchesters und einer halben Stunde Zeit bedarf: wo wird er ein Publikum finden, dessen Empfindungsweise rein und erhaben genug wäre, um die herbe Lust seiner von Thränen gesättigten Elegie in sich aufzunehmen? ein Publikum, das zugleich geübte, hinlänglich erzogene musikalische Ohren mitbrächte, um sich von dem Talent, mit dem er seine Musik mit weinenden Emotionen durchdrang und mit immer ersticktem und immer wieder aufs Neue ausbrechendem Schluchzen erfüllte, Rechenschaft geben zu können?

Als wir das Werk eines Abends dirigirten, zeigte uns ein Blick auf den Saal eine Gruppe hübscher Frauen mit eng geschnürter Taille, emsig beobachtend, ob ihre Mantillen mit der gehörigen Grazie von den Schultern fielen, und damit beschäftigt ihre Schleifen in der gehörigen Ordnung zu erhalten — nach einer anderen Seite sahen wir Herren, die nach einem kompakten Diner von jenen gewissen der Verdauung folgenden Gähnkrämpfen heimgesucht waren und deren kurze nervöse Zuckungen die Ungeduld verriethen, mit welcher sie irgend einen hüpfenden Rhythmus, zu dem ihre Finger Tamburin schlagen könnten, zu hören verlangten — weiterhin lauschten aufmerksame Gesichter, doch augenscheinlich gespannt, ob nicht bald etwas „passiren" würde, wobei sie uns unwillkürlich an Touristen erinnerten, denen man einen auf durchsichtigem Himmel klar hervortretenden Horizont zeigt, über dem sich der Ätherbogen anmuthig strahlend erhebt, und die nun in der von köstlichem Licht gebadeten, von weichen Linien schattirten Landschaft irgend einen nichtssagenden Kirchthurm oder den Schornstein einer Fabrik suchen. Abgespannte Unaufmerksamkeit, blasirter Ennui, frivole Neugier war also alles, was man zum Anhören einer Dichtung mitgebracht, die, wie eine dunkle Wolke mit Gewitterschwüle, so mit Gefühl gela-

den war, einer Dichtung, die zu den trauervollsten aller Dichtungen gehört! Sunt lacrimae rerum.

Dieses schauend fragten wir uns mit einer noch tieferen Traurigkeit, als uns der Gesang Ossian's eingeflößt hatte: ob auch im Bereich der Kunste ein grausames Los herrliche Schöpfungen zum Verblühen in der Einsamkeit verdammt? darum verdammt, weil sie in zu hohen oder zu brennenden Regionen aufgesproßt sind, um von der Masse verstanden zu werden? — ob es sein muß, daß sie den Blumen der Wüste oder unerreichbarer Berggipfel gleichen, zu denen keiner hindringt, um ihren eigenthümlichen Duft, ihre echte Schönheit zu genießen? oder jenen unter einem bleichen Stern geborenen Seelen, auf welche niemals der Blick fällt, der die sublimen Geheimnisse ihrer verborgenen Aufopferungen zu durchdringen vermöchte?

Wenn es aber Kunstwerke giebt, die gleich jenen schönen Seelen, jenen verlorenen Pflanzen verurtheilt sind in steter Menschenferne zu vergehen, ihr Leben und Arom nur vor den Augen ihres Schöpfers auszuströmen, einsam, unbekannt, unbewundert in alta solitudine zu verharren, so liegt diesmal die Schuld nicht an dem Geschick, sondern an den Menschen — und vor allem an uns Künstlern —, die ihren Geschäften und Zerstreuungen nachgehend die geebneten, staubigen Straßen verfolgen, ohne sich aufzuhalten, und die noch weniger sich umkehren mögen, um ein im Schatten aufgegangenes Meisterstück zu bewundern, welches vergebens darauf harrt, daß die eilig Vorübergehenden ihre Schritte hemmen und zu ihm gelangend seine Schönheiten an das Licht ziehen.

*) Als Begleitbrief zu der ersten, von J. Schuberth & Co. in Leipzig herausgegebenen und von Franz Liszt revidirten Sammlung der Nocturnes obigen Meisters geschrieben.

D. H.

Die Sammlung der „Neun Nocturnes“ von John Field erfüllt sicherlich die Wünsche aller, welche für den diese innigen Gedichte durchwehenden Zauber empfänglich sind. Hatte man sie doch bis zu diesem Augenblick aus verschiedenen Editionen zusammensuchen müssen, um sich ihrer erfreuen zu können! Der Autor hatte sie sorglos auf seinem Pfad umhergestreut und auf ihre Veröffentlichung eben so wenig Werth gelegt wie auf ihren Vortrag: eine Sorglosigkeit, welche die Anmuth seines Talentes erhöhte, aber es seinen Bewunderern erschwerte seine Kompositionen — wahre Meisterwerke an Feinheit des Gefühls! — in einer Sammlung vereint zu sehen. Obwohl es zu beklagen bleibt, daß Rücksichten auf bestehende Eigenthumsrechte eine Gesammtausgabe seiner Nocturnes, wie seiner Klavierwerke überhaupt, verhindern, so wurde hier doch wenigstens versucht alle die kleinen poetischen, dem Traumleben entsprossenen Gebilde zusammenzustellen, deren Neuauflage gestattet ist.

Neben so vielem längst Veralteten haben sich die Nocturnes von Field ihre Jugend bewahrt. Vierzig Jahre und darüber sind über sie dahingegangen und noch immer weht aus ihnen eine balsamische Frische, noch immer entströmt ihnen lieblicher Duft. Wo sonst als bei Field begegnen wir noch einer so vollendeten und unvergleichlichen Naivetät? Niemand nach ihm vermochte die Reize dieser Sprache von neuem zu schaffen — einer Sprache, schmeichelnd, wie ein bewegter thränenfeuchter Blick, einlullend, wie das gleichmäßige Hin-und-her eines schaukelnden Kahnes oder einer schwingenden Hängematte, deren schmachtend-gemächliche Bewegungen uns glauben machen ringsum das Verhauchen zärtlichen Flüsterns zu hören.

Niemand erreichte wieder diese schwebenden Aolsharfen-Klänge, diese Halbseufzer der Lüfte, die leise klagend sich in Schmerzenswonnen lösen. Niemand wagte den Versuch Ähnliches zu schaffen, namentlich niemand von denen, welche Field seine eigenen Kompositionen in Momenten spielen, richtiger gesagt: träumen hörten, in welchen er sich ganz der augenblicklichen Inspiration überließ, ohne sich an die Noten früherer Eingebung zu binden, und seine Melodien ununterbrochen mit neuen Arabesken und Blumengewinden umschlang. Obwohl er sie immer wieder mit neuen Sträußchen, die wie ein Blumenregen auf sie niederfielen, zu schmücken wußte, so verschwanden sie nicht unter diesem Schmucke, welcher ihr schmachtendes Wogen und ihre hinreißend graziösen Bewegungen wohl umschleierte, doch nicht verhüllte. Mit welch' unerschöpflichem Reichthum variirte er die Wiederholungen seines Gedankens! Mit welch' seltenem Glück wußte er ihn zu umwinden, ohne daß er ihn mit dem Netzwerk seiner Gedanken verdeckt hätte!

Giebt man sich den sanften Rührungen hin, wie sie in seinen Aufzeichnungen herrschen und wie sie sein Spiel beherrscht haben, so kann man sich der Überzeugung nicht erwehren, daß es ebenso unnütz wäre ihn kopiren als sich der Hoffnung hingeben zu wollen, diese zarte Originalität, welche weder der äußersten Einfachheit des Gefühls noch der Verschiedenheit der Form und der Verzierung ermangelt, mit Erfolg imitiren zu können.

Wenn es irgend ein Etwas giebt, dessen Geheimnis wir vergeblich nachspüren, es sei denn', daß die Natur es unserem Talent als besondere Auszeichnung anvertraut hat, so ist es die keusche Grazie der Reinheit und der Reiz naiver, eingeborener Sinnigkeit. — Eigenschaften, die man als Mitgift der Natur besitzen, doch nie sich erwerben kann. Field war mit ihnen ausgestattet. Sie haben seinen Schöpfungen einen Zauber verliehen, über welchen die Zeit keine Macht haben wird. Seine Form wird nie veralten, denn sie stimmt vollkommen mit seinen Gefühlen überein, welche nicht zu der Gattung vorübergehender, vergänglicher, unter dem Einflusse des Moments stehender Empfindungen gehören, sondern zu jenen reinen Erregungen, welche für das menschliche Herz von unvergänglichem

Reize sind, denn gegenüber der Schönheit der Natur, wie gegenüber den dem Lebensmorgen angehörenden zarten Empfindungen, wo die glänzenden Prismen der Gefühlswelt noch unumdüstert von dem Schatten der Reflexion erscheinen, bleiben diese Gefühle unverändert, bleiben sie ewig dieselben.

So läßt sich darum nicht einmal träumen sich nach diesem Vorbild bilden, nach diesem Modell modelliren zu können. Ohne ganz besondere Aspirationen sind seine Effekte unerreichbar. Sie lassen sich nicht finden, es sei denn, daß man sie nicht sucht. Umsonst würde jeder Versuch sein die Reize ihrer Spontaneität zu analysiren; denn diese fließen nur aus einer Gemüthsanlage, welche der Field's verwandt ist.

Ihm war die Invention ein leichtes Spiel, die Verschiedenheit der Formen ein Bedürfnis, wie es so oft bei Naturen der Fall ist, deren Gefühl übervoll überfließt. In Folge dessen war sein Talent trotz der mit seiner Stimmung so mannigfach variirenden Eleganz stets frei von jeder Affektation. Weit hievon entfernt liegt seine Erfindung ganz in jener Einfachheit des Instinktes, welche den Akkord eines reinen und glücklichen das Herz erfüllenden Gefühls bis in das Unendliche zu moduliren liebt.

Das soeben Gesagte gilt ebenso dem Komponisten wie dem Virtuosen. Schreibend wie spielend, hier wie dort, war er nur bedacht seine eigenen Gefühle zu seiner eigenen Freude auszudrucken — es ist unmöglich sich eine unbefangenere Gleichgültigkeit gegen das Publikum zu denken, als die seine war.

Als er nach Paris kam, verschmähte er es nicht sich in seinen Koncerten eines tafelförmigen Pianos zu bedienen und erreichte mit demselben eine Wirkung, welche er mit einem anderen, dem Saal und seinem aufmerksamen Auditorium besser angepaßtem Instrument kaum in höherem Maße hätte erringen können. Er bezauberte sein Publikum, ohne es zu wissen und ohne es zu wollen. Seine nahezu unbewegliche Haltung, sein so wenig ausdrucksvolles Gesicht zogen nicht die Aufmerksamkeit auf sich. Sein Blick suchte keinen anderen. Sein Spiel floß ruhig und klar. Seine Finger glitten über die

Tasten und die Klänge, die sie weckten, schienen einander zu folgen wie sich kräuselnd dahinströmende Wasserfurchen.

Dabei war es nicht schwer zu bemerken, daß er sich selbst sein Hauptauditorium war. Seine Ruhe war eine beinahe schläfrige, die selbst von dem Eindruck, den sein Spiel auf seine Hörer machte, nicht gestört, nicht beeinträchtigt werden konnte. Keine Hast, keine Übertreibung weder in seiner Haltung und Bewegung, noch in seinem Rhythmus und Tempo unterbrach jemals sein melodisches Träumen, welches die Atmosphäre mit einem köstlichen Etwas füllte, das uns die liebeseligsten Melodien, die süßesten Eindrücke, die reizendsten Plaudereien mezza voce zuzuflüstern schien.

Diese ruhige Gelassenheit verließ ihn nie. Sie schien im Gegentheil, je älter er ward, ihn mehr und mehr zu beherrschen. Je mehr sein Alter vorrückte, um so antipathischer berührte ihn jedes Geräusch, jede Bewegung. Er liebte die Stille, seine Sprache ward langsam und sanft; alles, was rauh und lärmend war, peinigte ihn so, daß er es mied, ja floh. Sein so geschmackvoller und in seltener Weise distinguirter Vortrag nahm mehr und mehr das Gepräge einer Morbidezza an, deren Gemächlichkeit immer indolenter zu werden schien. Um auch die geringste Bewegung bei demselben zu vermeiden, adoptirte er bei seinen Übungen, denen er bis in sein spätes Alter täglich einige Stunden widmete, ein heutigentags — leider! — nur zu sehr vergessenes Verfahren, nämlich während derselben beständig ein großes Geldstück auf die Oberfläche der Hand zu legen, das durch keine unruhige Bewegung herabgleiten durfte. Dieser Zug giebt einen vollkommenen Begriff von der Ruhe und dem Charakter seines Spiels.

Während der letzten Jahre seines Lebens schien sich diese Ruhe in eine absolute Gleichgültigkeit zu verwandeln. Alle Bewegungen seines Körpers standen unter derselben. Aufstehen, sich setzen, gehen — alles war ihm eine Last. Das leichte Gewicht eines kleinen Spazierstockes überstieg manchmal die Kräfte seiner lässigen Hand, und entschlüpfte er ihr auf einem Spaziergang, so konnte auch nicht die kleinste Dosis von Energie ihn bewegen ihn aufzuheben — er

blieb vor ihm stehen, ruhig wartend, bis ein Vorübergehender ihn aufhob und ihm gab.

Beinahe ebenso verhielt es sich mit seinem Ruhme. Keine Sorge, kein Kummer bezüglich desselben beschäftigte ihn und es kümmerte ihn wenig in weiten Kreisen gekannt oder nicht gekannt zu sein, von den Hauptstimmen der Öffentlichkeit gelobt oder getadelt zu werden. Für ihn bestand die Kunst in der Genugthuung, sich ihr hinzugeben. Was darüber hinausging: der Platz, der ihm angewiesen wurde, der Ruf, der ihn umgab, der Erfolg und die Dauer seiner Kompositionen — alles das beunruhigte ihn nicht.

Field sang nur für sich, sich selbst Vergnügen zu bereiten war ihm ausreichend — anderes verlangte er nicht von der Musik. Schrieb er, so geschah es aus einer Art Zerstreuung. Einige seiner Werke, die unglücklicherweise nicht zahlreich genug sind, wie namentlich seine Koncerte, enthalten Stellen von frappanter Originalität und unbestreitbar harmonischem Verdienste. Studiren wir sie aber und lassen wir uns von ihrem Gefühlsgehalt durchdringen, so gelangen wir bald zu der Ansicht, daß er sie komponirend wie spielend nur seiner Phantasie entsprechend, mit Leichtigkeit geschaffen, ohne Arbeit erfunden, ohne Mühe gefeilt und gleichgultig veröffentlicht hat. Welchen Kontrast bildet diese Erscheinung im Vergleich zu den Gewohnheiten unserer Tage!

Aber gerade diesem totalen Absehen von allem, was nach Effekt hascht, verdanken wir die ersten Versuche — und wie vollkommene! — dem Klavier Gefühl und Traum einzuhauchen und den Klaviersatz von dem Zwange zu befreien, welchen bis dahin die Form regelmäßig und officiell auf alle Kompositionen ausübte. Vor ihm mußten sie nothwendigerweise Sonaten oder Rondos ꝛc. sein. Field dagegen führte eine Gattung ein, welche keiner dieser bestehenden Kategorien angehörte, bei der aber Gefühl und Melodie die Oberherrschaft führten und sich frei, ohne die Fesseln, ohne den Zwang der vorgeschriebenen Formen bewegten. Er hat den Weg für alle die Erzeugnisse eröffnet, die in der Folge unter dem Namen „Lieder ohne Worte", „Impromptu", „Ballade" u. s. w. erschienen sind, und man kann den Ursprung dieser für den Ausdruck innerer

und individueller Erregungen bestimmten Stücke auf ihn zurückführen. Er war der Entdecker dieser Domäne, welche für die mehr feine als großartige Phantasie, für die mehr zarte als lyrische Inspiration ein ebenso neues wie günstiges Gebiet eröffnete.

Der Name „Nocturne" paßt vortrefflich zu den Stücken, welche Field so zu nennen den Einfall hatte. Denn schon die ersten ihrer Klänge versetzten uns in jene Stunden, in welchen die Seele, befreit von des Tages Last, nur in sich ruhend, sich zu den geheimnisvollen Regionen des Sternenhimmels emporschwingt. Hier sehen wir sie luftig und beschwingt, gleich der Philomele der Alten, über den Blumen und Düften einer Natur schweben, von der sie liebend durchdrungen ist.

Der Zauber, welchen diese so reinen und einfachen Ergüsse auf Gemüther ausüben, welche sich eine gewisse Jugendlichkeit der Empfindung zu bewahren verstehen, wird um so größer, je mehr sie sich von der modernen Musik mit ihren Kontrasten und ihrer oft forcirten und übertriebenen Leidenschaftlichkeit abgestoßen fühlen. Mußten wir doch unter dem Namen „Nocturne", mit welchem Field den Ausdruck schüchterner und wonnig seliger Zärtlichkeit verband, fremde und befremdende Effekte gewahren! Nur ein Genie durchdrang diese Gattung mit vollem, ihrer Idee entsprechendem Gehalt: Chopin. Er hauchte ihr das Leben, die Wärme, den Traum ein, deren sie fähig ist, ohne dabei ihre Süßigkeit und das Schwebende ihrer Aspirationen zu mindern. Die ganze Skala elegischer Gefühle durchlaufend und seine Träume mit jener tiefen Trauer färbend, für welche Young einige so schmerzlich vibrirende Akkorde gefunden hat, sang Chopin in seinen Nacht-Gedichten nicht allein die Harmonien, welche die Quelle unserer unversiegbaren Freuden sind, sondern auch solche, welche die Qual und Pein ausdrücken, die den letzteren so oft entspringen. Der Flug seines Genius geht höher als der seines Vorgängers, trotz seiner tief verwundeten Flügel, und seine Süßigkeit wird schneidig von der Trostlosigkeit, welche sie hindurchblicken läßt. Die Superiorität des Inhalts und der Form, welche alle seine unter diesem Titel veröffentlichten Stücke über alle anderen dieses Namens in sich tragen, ist unübertreff-

lich, was in der Kunstsprache gleichbedeutend mit unerreichbar ist. Dem Schmerze näher, als die Field's sind sie hiedurch schärfer accentuirt. Ihre Poesie ist düsterer und fesselnder; sie giebt uns mehr Entzücken, aber weniger Ruhe und erlaubt uns hiedurch, uns freudig zu jenen Perlmuttermuscheln zurückzuwenden, welche geborgen vor den Stürmen und fern von der Großartigkeit des Oceans sich am Rande einer murmelnden palmbaumbeschatteten Quelle erschließen, in einer beglückten Oase, die das Dasein der Wüste vergessen macht.

Den Reiz, welchen diese in ihrer Melodie und Harmonie so zart empfundenen Stücke in sich tragen, empfand ich bereits in früher Jugendzeit. Lange vorher, ehe ich daran dachte ihrem Autor zu begegnen, konnte ich mich stundenlang von den Traumgestalten einlullen lassen, welche der weichen Trunkenheit dieser Musik, wie duftender Rauch dem Rosentabak, entsteigen — Hallucinationen ohne Fieber, ohne Aufregungen, im Gegentheil voll schwingender, irisfarbiger Bilder, deren ergreifende Schönheiten sich in einigen Momenten glücklicher Täuschung bis zur Leidenschaft steigern.

In diesen Nocturnes finden wir alle Empfindungen, welche zum Schreiben wie zum Lesen von Idyllen und Eklogen angeregt haben, auf das reizendste vereinigt.

Wie oft ruhten meine Blicke und Gedanken auf dem Namen jener Mme Rosenkampf, welcher das längste und schönste dieser Stücke, das vierte der Nocturnes, gewidmet ist! Wie viele verwirrte und liebliche Einfälle knüpfte ich nicht an diesen Rosen-Kampf, welchen eine so tief empfundene, so zärtlich-melancholische und so glückliche Inspiration hervorgerufen hatte! Die Vornehmheit des Stils steht nicht hinter der Anmuth des Gefühls zurück und durch das Ganze herrscht eine solche seltene Zartheit der Ornamentik, eine solche exquisite Kunst in der Modulation des Gedankens, daß es scheint, es sei dem Verfasser nichts edel, nichts auserlesen genug gewesen, als er diese keuschen Zeilen niederschrieb.

Das erste und fünfte Nocturne dieser Sammlung ist mit einem so strahlenden Glücke, ja mit so überströmender Glückseligkeit getränkt, daß man von ihr sagen könnte, sie sei ohne Mühe erlangt, mit Entzücken genossen. Im zweiten sind die Tinten dunkler, wie die

des Lichtes, das sich in dem tiefen Schatten einer Allee verliert. Man möchte glauben in diesem Gesang jene Abwesenheit zu empfinden, von der ein Dichter sagt: »l'absence est un monde sans soleil«. — Das dritte und sechste Nocturne ist pastoralen Charakters. Ihre Melodien, von würzigen Lüften sanft durchhaucht, scheinen die wechselnden Farben der aufsteigenden Morgenröthe widerzuspiegeln, die von Rosa ins Blaue übergehen, um sich im Violett zu verlieren. Im letzteren aber treten die Formen deutlicher hervor, ihre Konturen sind ausgeprägter, als ob die eintretende Tageshitze die Morgennebel verscheucht hätte. Man begegnet hier Wendungen ähnlich einer sich tausendfach kräuselnden diamantschimmernden Woge, die ihre schlangenartigen Windungen durch eine in Licht und Frische erglänzende Landschaft zieht. Dieser strahlende Glanz bietet zu dem Titel dieser Stücke keinen dissonirenden Kontrast, und es ist keine Laune, wenn Field eines seiner Nocturnes, welches in dieser Sammlung nicht aufgenommen werden konnte, „Mittag" — Midi — genannt hat. Was sind diese Sommernächte ohne Dunkel, wie er sie in Petersburg so oft erlebte, anders als halb-wache Träume? als Nächte, gehüllt in weiße Schleier, dem Auge nichts verbergend und nur nebelartig alles umhüllend wie mit mattem Weiß des Silberflors? Eine geheime Harmonie hebt den Widerspruch zwischen dem Dunkel des Nachtpoems und der strahlenden Helle auf, was kaum in Erstaunen setzt: so sehr läßt uns das Unbestimmte der Bilder fühlen, daß sie dem phantasiebeschwingten Traum des Dichters und nicht der nackten Wirklichkeit entsprungen sind.

Field's ganzes Leben war frei von jener fieberhaften Thätigkeit, welche sich des größten Theils der Menschen durch den Wunsch bemächtigt sich zum Licht hinaufzuarbeiten und sich in das beste Licht zu setzen. Frei auch von den brennenden Strahlen heftiger Leidenschaften, dahinfließend in träumender Muße, erfüllt von der Dämmerung Licht und Farbe, läßt von ihm sich sagen, daß es selbst zu einem langen Nocturne geworden sei, dessen stille Natur nie von einem Wirbelwind erfaßt, nie von dem Blitz eines Gewitters getroffen worden ist.

In England geboren — zu Dublin 1782 —, verließ er dieses Land in seiner Jugend, um seinem Lehrer Clementi aus Anhänglichkeit erst auf einige Jahre nach Deutschland, dann nach Rußland zu folgen, wo er sich bleibend niederließ. In Petersburg, wo er von 1804—1822, wie in Moskau, wo er von 1822—1831 lebte, war sein Unterricht sehr gesucht und nach seinem ganzen Werthe geschätzt. Jahrelang nahm man seine Zeit so in Beschlag, daß er sogar früh kaum erwacht vom Bette aus Schüler anhören mußte, die im Nebenzimmer spielten. Bereits im vorgerückten Alter und wohl durch eine Vorspiegelung seiner Phantasie hiezu veranlaßt wollte er Italien besuchen. Er berührte Paris, wo er trotz seiner Schwäche mehrere Koncerte gab, und verfügte sich von da nach Neapel. Aber dieser allzu glänzende Himmel und dieses Klima wirkten nicht gut auf seine Gesundheit. Er wurde krank und reiste 1835 wieder zurück nach Rußland. Hier brachte man ihm wieder bereitwillig jenes Wohlwollen entgegen, dessen er sich in diesem seinem zweiten Vaterlande, welches ihn so wahrhaft adoptirte, daß es seine Berühmtheit fast zu einer nationalen machte, immer zu erfreuen hatte. Hier beendete er 1837 sein Leben.

Ein Lieblingsschüler Clementi's war er von diesem großen Meister in die Geheimnisse des schönsten Vortrags jener Epoche eingeweiht und übertrug dieselben auf eine Gattung der Poesie, in welcher er ein unnachahmliches Muster von unbewußter Grazie, von melancholischer Naivetät, von zugleich feiner und doch nachlässiger Eleganz geschaffen hat. Er ist einer der Typen jener vorbereitenden Schulen, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, in welchen ihr neue Quellen fließen — Quellen, die man zu fühlen und zu erkennen beginnt, ohne sie zu erschöpfen, ohne das Kunstgebiet durch sie zu freierer Entfaltung auszudehnen, selbst auf die Gefahr hin im Hinstreben nach diesem Ziel die Flügel zu zerschmettern.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Personenverzeichnis.

Abälard 189.
Adam 147.
Agrippina 189.
Angelo M. 13, 17, 166, 249.
Äsop 134, 179.
Astorga 244.

Bach, J. S. 13, 23, 42, 52, 165, 233, 237, 243, 244.
Beethoven 10, 11, 13, 16, 21, 23, 42, 107, 110, 153, 163, 164, 173, 176, 183, 200, 205.
Berlioz 3—102, 147, 151, 153, 170.
Brandus u. C. 77.
Breitkopf u. Härtel 244.
Brendel 245.
Bülow, H. von 147.
Buonarrotti s. Angelo.
Bürger 101.
Burns 216, 219.
Byron 52, 55, 56, 72, 73 u. f., 78, 101, 108, 152, 170.

Calame 193.
Camoëns 42.
Carus 49.
Cervantes 42.
Chamisso 216.
Chateaubriand 6, 9, 74.
Cherubini 14, 76.
Chopin 223, 224, 225, 237, 165, 268 u. f.
Cicero 13.
Clementi 271.
Cornelius 166.
Couperin 22.
Cousin 8.
Cramer 173.
Curschmann 243.

Dante 13, 42, 59, 99, 249.
Demosthenes 13.
Dolce, Carlo 18.
Drefel 242.
Durante 244.
Dürer, Albr. 222.

Eichendorff 216, 218.
Erwin 96.
Euripides 13.
Eyck, van 166.

Fétis 15.
Field 260—271.
Fiesole 151, 166.
Francia 151.
Franz, Rob. 207—244.
Froberger 22.

Galilei 166.
Gautier, Theoph. 132.
Geibel 216.
Germanicus 189.
Gluck 13, 14, 42, 166.
Goethe 53, 55, 56, 73, 98, 101, 107, 170, 177, 183, 216, 219, 247, 248 u. f.
Goujon, J. 151.
Grillparzer 200, 204.
Guizot 132.

Hahn-Hahn, Gräfin Ida 216.
Halevy 147.
Händel 13, 22, 51, 52, 165, 228, 243, 244.
Hannibal 13.
Haydn 13, 21, 22, 23, 228.
Hegel 29, 44 u. f., 47, 48.
Heine 132, 216, 217, 218.
Heloïse 189.
Henselt, A. 25, 173, 237.
Hiller, F. 147, 153, 176.
Hieb 234.
Hoffmann, E. Th. A. 32, 101, 152, 177, 178.
Hoffmann v. Fallersleben 216.
Homer 13, 53, 251.
Horaz 149, 209.
Hugo, V. 101, 107, 108.
Humboldt, Alex. v. 146.

Jäger, Marie 217.
Jean Paul 32, 98, 109, 142, 152, 177, 178.
Josquin 165.
Julia Romeo u. 189.

Kain 130.
Karmrodt 244.
Kistner, Fr. 244.
Körner 216.
Kreutzer 16.
Kuhnau 22.

La Bruyère 6.
Lamartine 72, 107.
Lenau 216, 218.
Le Nôtre 112.
Leuckart 77, 219, 244.
Lulli 14.

Macpherson 249.
Marcello 14.
Maria v. Burgund 201.
Marius 13.
Marburg 142.
Martialis 119.
Mary 4, 13, 30, 147.
Matthesen 22.
Maximilian von Österreich 201.
Mendelssohn 23, 25, 52, 110, 130, 152, 169, 170, 171, 176, 178, 237, 239.
Menenius Agrippa 192.
Mery 13.
Meyerbeer 68, 151.
Mickiewicz 53.
Milton 42, 251.
Molière 101.
Montaigne 216.
Moore, Th. 152, 170, 212.
Mörike 216, 217.
Moscheles 153, 176.
Mozart 14, 42, 107, 150, 165, 228.
Müller, Wolfg. 210.
Murillo 13.

Napoleon 183, 247, 248 u. f., 252, 253.
Naterp 217.
Newton 38.

Ossian 245, 246 u. f., 258.
Osterwald 216, 219.
Ovid 259.

Paganini 83.
Palestrina 51.
Perugino 17.
Phidias 13, 166.
Pindar 58.
Pelenius 19.
Praxiteles 13, 166.

Radcliffe 101.
Rafael 13, 17, 222, 249.
Rameau 15.
Rapin, Pater 15.
Rauch 64 u. f.
Rembrandt 17.
Richelieu 252.
Rietschel 197.
Romano, Giulio 151.
Rosenkampf 269.
Rossini 10, 11, 14.
Röser 216.
Rousseau, J. J. 108, 232.
Rubens 17, 222.
Rückert 152, 217.
Ruge 233.

Schiller 107, 152, 170, 176, 232.
Schneider, Fr. 229 u. f., 234.
Schubert 168, 174, 211 u. f., 213 u. f., 233, 237, 243.
Schuberth u. Co. 201.
Schumann, Clara 186—206.
Schumann, R. 9, 25, 95, 103—185, 196 u. f., 201, 237, 238, 239, 243.
Schreer 216.
Scipio 13.
Semiramis 96.
Senancour 98.
Shakespeare 98, 142, 174, 176, 249.
Sobolewski 245—259.
Sorbelles 13, 58.
Spohr 25.
Spontini 13.
Stahl, Mme de 145.
Sulla 13.

Talma 206.
Tasso 42, 251.
Theresia, H. 145.
Tilian 17.

Uhland 170.

Verdellet, Ph. 22.
Virgil 13, 230, 251.
Voltaire 59.

Wagner, R. 68, 147.
Waitzu 216.
Weitling 244.
Wieck, Clara 198 u. f.
Winckelmann 132.

Young 268.

Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Fünfter Band.

Streifzüge.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1882.

Streifzüge.

Kritische, polemische und zeitbistorische Essays

von

Franz Liszt.

Deutsch bearbeitet

von

L. Diamann.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(14 b 73)

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Zur Goethe-Stiftung. 1850. . . . . . 1—109

Vorbemerkung. — Die Veranlassung zu obiger Broschüre. Der Berliner Aufruf vom 5. Juli 1849 an die deutsche Nation zu einer Goethe-Feier und zur Gründung einer Goethe-Stiftung. 3

I. **Die Thüringer Fürsten als echte Protektoren der deutschen Kunst und Wissenschaft.** Historische Skizze. — Blüthezeiten der Literatur. Erwachen der Poesie und des Gesanges in Deutschland. Minnesänger. Entstehung der Wartburg. Die heilige Elisabeth. Die ersten Thüringer Fürsten. Die Sängerkriege. Friedrich der Weise gründet die Universität Wittenberg. Die Reformation. Geistige Freiheit als Kardinalbedingung zur Entfaltung des Genies. Johann Friedrich der Großmüthige. Gründung der Universität Jena seitens seiner Söhne. Friedrich Wilhelm als Förderer der Wissenschaft und als Verbreiter derselben durch die Buchdruckerkunst. Die Herzogin Dorothea Maria. Gründung des „Palmenbundes", eine Nachahmung der „Academia de la Crusca" zu Florenz. Folgen der Nachahmung, und der historische Verlauf des „Palmenbundes." Ernst August, der Protektor Joh. Seb. Bach's. Die Bachfamilie. Das Bach-Archiv. Die Herzogin Amalie. Carl August, der Beschützer Goethe's und Schiller's, der Förderer der deutschen Literatur und Dichtkunst. Maria Paulowna. Das „Dichter-Album" Weimars, gestiftet von der Prinzessin von Preußen; Alex. von Humboldt's ihm gewidmete Worte. 5

II. **Über Zweck und Ziel der Goethe-Stiftung.** — Der Plan einer solchen als ein geistiger Vereinigungspunkt inmitten der Zeitwirren 1849. Die historische und moralische Berechtigung des Großherzogl. Sächs. Regentenhauses zur Übernahme des Protektorats der Goethe-Stiftung. Die Berechtigung dieser Stiftung selbst. Diese als ein Concentrationspunkt der Förderung und des Fortschrittes nationaler Kunst. Der Berliner Aufruf wortgetreu. Betrachtung und Beleuchtung der Mittel zur Erreichung der Ziele der projektirten Stiftung in Beziehung zur Poesie, Beredsamkeit, Deklamation, zur Musik und zu den plastischen Künsten seitens 41

Seite

des Berliner Komités. Auszug aus dem Gutachten des letzteren über drei ihm unterbreitete Pläne, die Goethe-Stiftung betreffend.

III. **Kritische Umschau und Vorschläge.** — Zwei Hauptbedingungen der Berechtigung zum Wahlobjekt einer Goethe-Stiftung. Beleuchtung des Berliner Gutachtens. Die Musik als zeitgemäßeste der Künste und ihre Berechtigung eine bevorzugte Stellung im Plane einer Goethe-Stiftung einzunehmen. Musikfeste und musikalische Konkurse als Mittel zu ihrer Förderung. — Die Grenzen und Ziele der den Künstlern seitens der Goethe-Stiftung zu gewährenden „Unterstützung". — Weimar als der berechtigte Sitz der Stiftung. Vorschläge zur Errichtung eines National-, resp. Goethe-Museums und -Archives als Zweige der Goethe-Stiftung. Zur Realisirung dieser Idee. 65

Skizze eines Planes zur Goethe-Stiftung. Von den Preiskämpfen — der Organisation der Stiftung — der Einberufung des Direktoriums — den Vorsitzungen des Direktoriums — den als Jury zu den Versammlungen berufenen Fachkünstlern — der Verteilung der Preise und der damit verbundenen Erwerbung der gekrönten Werke — den Anerkennungen, die sich auf den Konkurs der verschiedenen Künste beziehen — dem Lokale der Goethe-Stiftung — den accessorischen Preisen — der finanziellen Organisation der Goethe-Stiftung. Schlußbemerkung. 81

Weimars Septemberfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Carl Augusts. 1857. . . . . . 111—150

Das Schiller-Goethe-Denkmal, ein Resultat des Berliner Aufrufs vom 5. Juli 1849. Die Einweihung dieses Denkmals und der Wieland-Statue am 4. September. Grundsteinlegung eines Carl-August-Monumentes am 3. September. Die anwesenden Fürsten und Fürstinnen. Die Festspiele des Hoftheaters. Tawsen. Marie Seebach. Ausflug der Gäste nach der Wartburg. Die Fresken daselbst von M. v. Schwind. König's Lutherbilder. — Festkonzert in Weimar. — Rietschel's Goethe-Schiller-Gruppe. Bemerkungen über Statuen und Denksteine. Gasser's Wieland-Statue.

Dornröschen. Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens. 1856. . . . . . 151—181

I. **Dornröschen** erzählt von Franz Liszt. 153

II. **Genast's Gedicht und Raff's Musik.** — Das Wesen des Volksmärchens und seine Beziehungen zur Musik. Genast's Dichtung „Dornröschen". Bedeutung gegenüber derselben. — Raff als Komponist, als Schriftsteller. Sein Buch „Zur Wagnerfrage". Sein musikalischer Stil. Raff's „Dornröschen", ein Kontrafakt zur opera mezzo carattere. Einführung des komischen Elementes in diese Musikgattung. Raff's Anschluß an Richard Wagner's Princip des Leitmotives. Der Widerspruch dieses Princips mit dem vorwaltenden 154

Seite

Stil Raff's. Pietro Raimondi in Rom und seine Monstre-Kompositionen. Berlioz' Vorliebe für verworrene Kombinationen als Mittel der poetischen Idee. Gelungene Partien des „Tarnröschen"; seine Leitmotive und schwachen Partien; der Schluß. „Eisenwalten". Mendelssohn als unübertroffener Meister in der musikalischen Darstellung der Elfenwelt. Die „Tarnröschen", Raff als Orchestermaler. Seine Manier. Vorschläge zu Kürzungen des „Tarnröschen".

Marx und sein Buch: „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege". 1855. . . . . . 181—217

Die höhere humane Bildung der Künstler ist Träger der Zukunft der Musik. Der häufige Zwiespalt zwischen Lehrern und Lernenden. Wie erfüllen die ersteren ihre Pflichten gegenüber der fortschreitenden Kunst? Wie verhält sich die Lehre zu ihr? Marx' hierherbezügliche Aussprüche. St. Beuve über Klassiker und Romantiker. Begriff des Werks „Konservatorium". Marx über den Fortschritt der Kunst. Das Kunststudium ist nicht Zweck, sondern ein Mittel zur Kunst — „die Kunst ist Zweck, die Lehre Mittel". Die reale und die ideale Lebens- und Kunstrichtung nach Marx.

Der Titel obigen Buches. Ein Ausspruch Hegel's. Gelehrte, Verstandes- und Gemüthsmenschen gegenüber der Musik. Die Musik in Verbindung mit Ideen — Programm-Musik. Die musikalische Bildung ist Zweck der Tonkunst. — Marx' Stellung gegenüber Berlioz und Wagner, gegenüber Hiller und dessen „Harmonischen Studien". Die Zukunft der Musik. Die Gleichheit des Werkes hervorragender Künstler trotz verschiedener Richtung. Marx' Ideen bezüglich der Höhe poetischer Stoffe: Moses, Elias, Christus. Seine Ideen über ein musikalisches Drama außerhalb der Bestimmungen der Scene. Über die Bezeichnung eines außerscenischen Dramas. Das Oratorium „Moses" von Marx.

Kritik der Kritik. Ulibischeff und Séroff. Zum Jahreswechsel 1858. . . . . . 219—226

Ulibischeff und Séroff. — Vergangenheit und Zukunft der Musik. Ulibischeff's „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs". Seine musikalische Unkenntnis. Ein Citat aus seinem Buch als Beleg. Séroff widerlegt Ulibischeff. Ein Citat Séroff's über Inhalt und Form der Musik. Die Freiheit ihrer Bewegung ist ihr Wesen. Die Verkennung und Erkennung des Genies seitens seiner Zeitgenossen.

Ein Brief über das Dirigiren. Eine Abwehr. 1853. 227—232

Druckfehler.

Seite 6 oben Zeile 15: verbreitet anstatt verbreit
„ 55 unten „ 9: II zu tilgen.

Zur
Goethe-Stiftung.
1850.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Unter dem 5. Juli 1849 wurde ein von Berlin ausgehender und von vielen berühmten und gewichtigen Namen unterzeichneter Aufruf von den Hauptjournalen Deutschlands publicirt, welcher die gesammte vaterländische Bevölkerung einlud sich bei einer Stiftung zu betheiligen, deren Bestimmung dahin gehen solle: „das Leben der Kunst in Deutschland anzuregen und zu kräftigen". Als den Sitz eines solchen Institutes hatte man im voraus Weimar bezeichnet, wo das Auftauchen dieser schönen, edlen Idee die lebhaftesten Sympathien, sowie das regste Interesse hervorrief. Das Andenken Goethe's, dessen Name die Kuppel des projektirten Baues schmücken sollte, wurde in genannter Stadt am 28. August 1849 mit einer Begeisterung gefeiert, welche mit Recht Hoffnungen für die Verwirklichung dieses Planes erweckte.

Der Aufruf vom 5. Juli hatte dem Projekt selbst noch keine bestimmte Form gegeben. Im Gegentheil forderte er alle diejenigen auf, die geneigt seien darüber nachzudenken, auf welche Weise sich dasselbe am zweckentsprechendsten realisiren ließe, ihre hierher bezüglichen Pläne und Projekte bekannt zu geben. Ich meinerseits, als Bürger Weimars und durch Pflichten tiefer Dankbarkeit an seine erhabene Fürstenfamilie gefesselt, glaubte darum mit meinen bescheidenen Bestrebungen nicht zurückbleiben zu dürfen — um so weniger, als hervorragende Männer jedermann, der — sei es durch Produkte seines Geistes oder durch die Liberalität seiner Beisteuer — im Stande ist zur Verwirklichung der von ihnen angeregten Idee beizutragen, zur Mitarbeit berufen haben. Solchergestalt berechtigt und zugleich innerlich verpflichtet nach besten Kräften an jenen Intentionen durch Ergreifen der Initiative Theil zu nehmen entschloß ich mich einige sie betreffende Gesichtspunkte in kurzer, von aufrichtigem Bestreben und wärmster Sympathie für die Sache diktirter Darstellung hier niederzulegen.

Die ruhmvolle Vergangenheit Weimars gewährt dem glücklichen Gelingen jenes großen der Wissenschaft und Kunst gewidmeten Unternehmens und hiemit dem Vertrauen, welches Deutschland in das regierende Fürstenhaus setzt, indem es dieses Unternehmen unter seinen Schutz stellt, die sichersten Garantien. Denn seit einer Reihe von Jahrhunderten hat dieses Fürstenhaus thatsächlich bewiesen, wie kräftig und fördernd sein Einfluß auf den Fortschritt des Geistes zu sein vermag. Diese Garantie darzulegen und das öffentliche Vertrauen nach dieser Seite hin zu stützen, schicke ich dem Abriß eines Organisationsplanes von Konkursen für die vier Hauptzweige der Kunst einige historische Erinnerungen voraus. Solche Konkurse, welche zugleich unzertrennlich mit einem Ankauf der gekrönten Gegenstände verbunden sind, dürften möglicherweise dem Ziele des unter dem 5. Juli erlassenen Aufrufs entsprechen.

Die folgenden Blätter, obwohl ganz besonders an die deutsche Nation gerichtet, wurden gleichwohl in einer fremden, in der französischen Sprache geschrieben[1], zu der ich als dem mir durch fünfundzwanzigjährige tägliche Gewohnheit vertrautesten Idiom nothgedrungen greifen mußte, um meinen Gedanken ihren natürlichsten und wahrsten Ausdruck zu sichern. Über das Ungebräuchliche dieses Verfahrens würde ich einige Skrupel empfinden, wäre ich nicht überzeugt, daß die Gedanken gleich gut oder gleich schlecht in jeder Sprache das bleiben, was sie sind, und in Folge dessen vor unparteiischen, gerechten Richtern nichts weder an ihrem inneren Werthe noch an ihren Fehlern verlieren, mögen sie zuerst in französischer oder in deutscher Sprache ausgedrückt sein. Im übrigen verbinde ich mit der Veröffentlichung dieser Broschüre keine weiteren schriftstellerischen Prätentionen, sondern einzig und allein den Wunsch, einige Gedanken zu verbreiten, welche bereits mehrfach ehrende und schmeichelhafte Sympathien gefunden haben, die mich hoffen lassen, daß diese Zeilen als ein Tribut aufgenommen werden, welchen dem schönen Projekte einer Goethe-Stiftung darzubringen mir vergönnt ist, deren Wirkung auf Kunst und Wissenschaft in Deutschland sich ebenso ausgebreitet als wohlthuend erweisen wird.

1 De la Fondation-Göthe à Weimar. Brockhaus. Leipzig 1851.

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Unter dem 5. Juli 1849 wurde ein von Berlin ausgehender und von vielen berühmten und gewichtigen Namen unterzeichneter Aufruf von den Hauptjournalen Deutschlands publicirt, welcher die gesammte vaterländische Bevölkerung einlud sich bei einer Stiftung zu betheiligen, deren Bestimmung dahin gehen solle: „das Leben der Kunst in Deutschland anzuregen und zu kräftigen". Als den Sitz eines solchen Institutes hatte man im voraus Weimar bezeichnet, wo das Auftauchen dieser schönen, edlen Idee die lebhaftesten Sympathien, sowie das regste Interesse hervorrief. Das Andenken Goethe's, dessen Name die Kuppel des projektirten Baues schmücken sollte, wurde in genannter Stadt am 28. August 1849 mit einer Begeisterung gefeiert, welche mit Recht Hoffnungen für die Verwirklichung dieses Planes erweckte.

Der Aufruf vom 5. Juli hatte dem Projekt selbst noch keine bestimmte Form gegeben. Im Gegentheil forderte er alle diejenigen auf, die geneigt seien darüber nachzudenken, auf welche Weise sich dasselbe am zweckentsprechendsten realisiren ließe, ihre hierher bezüglichen Pläne und Projekte bekannt zu geben. Ich meinerseits, als Bürger Weimars und durch Pflichten tiefer Dankbarkeit an seine erhabene Fürstenfamilie gefesselt, glaubte darum mit meinen bescheidenen Bestrebungen nicht zurückbleiben zu dürfen — um so weniger, als hervorragende Männer jedermann, der — sei es durch Produkte seines Geistes oder durch die Liberalität seiner Beisteuer — im Stande ist zur Verwirklichung der von ihnen angeregten Idee beizutragen, zur Mitarbeit berufen haben. Solchergestalt berechtigt und zugleich innerlich verpflichtet nach besten Kräften an jenen Intentionen durch Ergreifen der Initiative Theil zu nehmen entschloß ich mich einige sie betreffende Gesichtspunkte in kurzer, von aufrichtigem Bestreben und wärmster Sympathie für die Sache diktirter Darstellung hier niederzulegen.

Erlöschen nahe, dann emporflammend mit gesteigerter Kraft, um abermals zu verschwinden und von neuem zu erstehen.

Die Literatur Deutschlands erlangte zweimal jene Bedeutung, die ihr in dem Zeitenbuche des menschlichen Geistes eine so hervorragende Stellung gesichert hat. Im Mittelalter entsproßte der Poesie durch die Minnesänger ein früher unbekanntes Gefühl. Durch sie verschmolz sich die dem Alterthum nur als Sinnesmacht bekannte Liebe mit einer zarten, innigen Ehrerbietung und eifrigen Bewunderung. Obwohl sich dieser Übergang nur langsam und ungleichmäßig vollzog, übte er trotzdem einen sehr bemerklichen Einfluß auf jene Epoche aus: er inspirirte den ritterlichen Geist, den Begriff der Liebe zu seiner idealsten Reinheit zu erheben. Nichts desto weniger aber konnte die Geltung dieses Begriffes nicht durchdringen, denn wenn auch erzeugt von den christlichen Doktrinen und weit verbreit, erlangte er keineswegs allgemeine und absolute Anerkennung. Die Minnesänger selbst, epische und lyrische Dichter, schlugen in ihren Gesängen verschiedene Töne an. Das Princip des Genusses wie der Entsagung verfolgte jedes seinen Lauf und nicht selten, daß sie sich schroff in bald heimlicher, bald offener Fehde einander gegenüber standen. Doch gelangte diese Spaltung erst in späterer Zeit zum vollen Bewußtsein. Nur kurze Zeit vermochte die Poesie die Aufmerksamkeit der Geister Deutschlands an sich zu fesseln. Inmitten der Kriege, welche dieses verheerten, wurde sie nur zu bald vernachlässigt und vergessen; denn die allgemeinen, wie die besonderen Kämpfe, die sich auf deutschem Boden abspielten, gewährten den folgenden Jahrhunderten nur wenige Friedens- und Ruhepausen.

Im fünfzehnten Jahrhundert richteten sich alle Blicke auf die Theologie, und alles Denken strömte hier zusammen. Die weltbewegenden Fragen, die im wesentlichen noch in dem großen Ereignis der Reformation, in ihren Lehren, sowie in ihrem thatsächlichen Eintritt verschlossen lagen, traten bereits, wenn auch noch undeutlich und verschwommen, gährend auf und veranlaßten durch ihre elektrische Bewegung die blutigsten Kämpfe. Sie erhitzten die Intelligenzen und lange Zeit hindurch nährten theologische und

I.

Die Geschichte spricht uns von mehr als einem Volke, dessen geistige Verfeinerung auf hoher Stufe stand und dessen Literatur und Kunst nichts desto weniger nur in einzelnen, weit auseinander liegenden Epochen zu üppigster Fülle und höchstem Glanze sich entfaltet haben. Scheint es doch, als wäre es dem menschlichen Geist nirgends, weder in den Nationen noch in den Individuen, gestattet sich ununterbrochen in erhabener Größe zu erhalten. Die Inspiration kommt und geht, entschleiert und verhüllt sich und wirft ihre ungleichen Lichter in die unendliche Dauer der Zeit, dem denkenden Auge den Sternen vergleichbar, deren Glanz nur periodisch sich flammend über die Weiten des Raumes ergießt. Selbst in Ländern, welche vorbestimmt scheinen die schönen Wissenschaften unverwelklich zu erhalten, zeigten diese sich nie in gleicher Pracht, auch dann nicht, wenn ihre Vollendung und ihre Fülle die Werke der Vergangenheit und Gegenwart nicht weniger als die anderer Nationen überragten. In solchen Momenten aber strahlten sie, wie ein Gestirn im Zenith seines Glanzes. Geschmückt mit allen Schönheiten des nationalen Geistes wurden sie zu Repräsentanten des Charakters einer Zeit, einer Nation.

Doch gab es Völker, die nur zu einer einzigen solchen Ära berufen, nur einen einzigen Augenblick ihres Lebens von dieser himmlischen Helle durchdrungen waren. Über andere dagegen breitete sie sich wiederholt, anfangs gleichsam nur schüchtern und dem

scholastische Federkriege die Kriege des Schwertes und verhinderten durch die Natur ihrer schwierigen und stachligen Subtilitäten das Aufblühen jeglicher Produkte der Phantasie. Ehrgeiz und Fanatismus befleckten Deutschland ohne Unterlaß mit Blut.

Erst als mit dem achtzehnten Jahrhundert die von Eroberungssucht und Proselytenmacherei hervorgerufenen Kriege vorüber waren und die leidenschaftlichen Sektirer und abenteuerlichen Helden vom Schauplatz verschwanden, konnte die nun von einer milderen Atmosphäre umwehte Poesie einen erneuten Aufschwung nehmen. Jetzt erst konnte der deutsche Genius, befreit von gedrückten und bedrückenden Verhältnissen, sich offenbaren und erleuchtete Interpreten finden. Alles, was er an erhabener Größe und zarter Sinnigkeit in sich trug, erschien plötzlich in einem magischen Reize und rief wie die Schönheit, die verhüllt plötzlich ihre Schleier abwirft, eine enthusiastische Bewunderung hervor. Lange Zeit gefesselt zeigte sich derselbe bald in einem solchen Glanze, einer solchen siegreichen Kraft, daß die Gleichzeitigkeit und Vollendung der von ihm an Form und Inhalt so verschieden geschaffenen Werke wohl zu dem Ausspruch berechtigen konnten, er wolle sich an dem Schweigen jener Vergangenheit rächen und der Literatur seines Vaterlandes eine Ära schaffen, die sie zu der ersten der Welt erheben solle.

Dem Boden Deutschlands erwuchs demnach eine Doppelblüthe des Gesanges und der Poesie; die eine im dreizehnten, die andere im achtzehnten Jahrhundert. Und beide Epochen mit ihren hervorragendsten, berühmtesten Namen und bedeutendsten Erinnerungen knüpfen sich an die schönen Gaue des romantischen Thüringen. Anfangs waren es seine Landgrafen, die ihre Namen durch den Schutz, welchen sie den berühmtesten Dichtern ihrer Zeit gewährten, unsterblich machten. **Wolfram von Eschenbach**, der Verfasser des „Parcival", **Walter von der Vogelweide**, **Heinrich von Osterdingen** — aus Eisenach gebürtig —, **Biterolf** und andere weilten an ihrem Hofe.

Thüringens malerischeste Burg, die Wartburg, wo viele Jahrhunderte hindurch die Landgrafen residirten, war der Schauplatz jener Sängerkriege, die zu keiner Zeit weder dem Volksgedächtnis

noch der deutschen Literatur entschwinden werden. Mehr als eine frappante und anmuthige Geschichte knüpft sich an diese Burg, und Dichtungen, die jene dramatischen Episoden zu ihrem Sujet wählten, verbanden sich derartig eng mit den Ereignissen, die sich dort abgespielt haben, daß die poetischen Zuthaten kaum von den geschichtlichen Thatsachen unterschieden werden können. Die Landgrafen Thüringens waren tapfere thätige, einsichtsvolle Fürsten, und die anziehendsten Traditionen verknüpfen sich mit den Annalen ihrer Regierung.

Sogar die Entstehung der Wartburg gab die Gelegenheit zu einer reizenden Sage. Sie erzählt, daß im Jahre 1167 Ludwig II. auf einer Jagd bis zu dem Fuße des Berges, welcher später die Wartburg trug, sich verirrt und überrascht von der Schönheit seiner Lage, zu ihm aufschauend ausgerufen habe: „Wart' Berg, du sollst mir eine Burg werden!" Und alsbald faßte er den Entschluß, eine solche auf ihm zu erbauen. Da aber dieser Berg nicht zu seinem Territorium gehörte, ließ er auf den Gipfel desselben Erde aus seinen eigenen Besitzungen tragen und mit ihr einen so großen Raum bedecken, als er glaubte zu seinem Bau zu bedürfen. Als derselbe schon bedeutend vorgeschritten war, reklamirten die Herren von Frankenstein, die wirklichen Besitzer dieses Landstriches, ihren Grund und Boden, protestirten gegen solche Rechtsverletzung und suchten den Grafen Ludwig zu vertreiben. Dieser jedoch vertheidigte sich mit solcher Tapferkeit, daß er schließlich den Platz behauptete.

Dieser Streit war jedoch keineswegs hiemit beendet. Er kam vor das Tribunal des Kaisers Heinrich IV. Dem Rechtsbrauch jener Zeit gemäß befahl derselbe dem Landgrafen, sein Recht durch einen Eid zu erhärten. Landgraf Ludwig aber zog jetzt den Nutzen aus seiner wohl erwogenen List. Mit zwölf Rittern bestieg er den Gipfel des bestrittenen Berges und schwur mit ihnen, daß „die Erde unter ihren Füßen" Eigenthum des Landgrafen Ludwig sei. Hierauf verblieb dieser der einzige Besitzer des so errungenen Bodens und führte daselbst ungehindert und mit großem architektonischen Aufwand die ursprüngliche Burg auf, welche die Grundlage der

Wartburg bis auf den heutigen Tag bildet. Die dreizehn Schwerter, auf welche der Landgraf und seine zwölf Ritter jenen Eid leisteten, wurden aufbewahrt und werden noch jetzt unter anderen Merkwürdigkeiten und Reliquien den Besuchern der Wartburg gezeigt.

Das Leben der Landgrafen enthält zahlreiche derartige Momente, denen gegenüber es uns zu bedauern bleibt, daß es nicht in unserer Aufgabe liegt sie zu erzählen. Auch die Erwähnung obiger Anekdote erlaubten wir uns nur, weil sie mit dem Ursprung und dem Namen des Schlosses zusammenhängt, das von den literarischen Erinnerungen jenes Zeitalters gleichsam inkrustirt ist. Wie viele Legenden, wie viele Sagen knüpfen sich an diesen Schauplatz so mannigfacher bewegter und bewegender Scenen! Versicherte man doch, daß der mit übernatürlichem Wissen vertraute Dichter, Astrolog und Zauberer Klingsohr, der zu dem Hofe Andreas II., Königs von Ungarn, gehörte, während eines Aufenthaltes auf der Wartburg die künftige Heirath des noch im Knabenalter stehenden Prinzen Ludwig mit einer von der Königin Ungarns eben erst geborenen Tochter, die dereinst als Heilige berühmt werden würde, prophezeit habe! und daß im Vertrauen auf dieses Horoskop die Hand dieser Prinzessin begehrt wurde, als sie in ihrem vierten Lebensjahre stand, worauf sie nach Thüringen in einer Wiege von massivem Silber liegend gebracht wurde und zusichtlasend auf der Wartburg ankam, um mit ihrem Verlobten erzogen zu werden! ... Die heilige Elisabeth erfüllte glorreich die Voraussagung jenes phantastischen Propheten, der nach Thüringen gekommen war, um durch seine geheimen Kräfte dem unglücklichen Osterdingen zu helfen und eine dichterische Niederlage zu ahnden, welche diesen das Leben gekostet haben würde, hätte nicht die mitleidsvolle Landgräfin ihn geschützt und seinen Besiegern das Versprechen abgenommen den Kampf zu vertagen und erst im nächsten Jahre zur Entscheidung zu bringen, in welchem alsdann, mit Hilfe des ungarischen Magiers Osterdingen siegreich aus ihm hervorging.

Unter der Regierung des Landgrafen Hermann, am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, fanden die berühmten Zusammenkünfte der gefeiertsten Sänger jenes Zeitalters statt. In jenen aufgeregten

Zeiten aber verschwanden allmählich diese glänzenden Bardenerscheinungen, eine nach der anderen, wie Festfackeln in Sturmesnacht. Die Dichtkunst jener Zeit versank in den Wettern, deren wildes Wogen unaufhörlich Völker gegen Völker, Städte gegen Städte, Land gegen Land, Fürsten gegen Fürsten und Ritter gegen Ritter in grausem Wirbel trieb und immer wieder neue Ströme Blutes verlangte. Und bei alledem erlosch nicht die Freude an der Arbeit des Gedankens und trotz der Kriege und ihrer beständigen Aufregungen gab es immer inmitten derselben Fürsten, die sich durch den Schutz und Schirm, welchen sie den Produkten des Geistes gewährten, sowie durch das Streben auszeichneten, solche hervorzurufen.

Die Fürsten Thüringens haben nach dieser Seite hin zu allen Zeiten eine bevorzugte Stellung eingenommen. Im Mittelalter waren es die Landgrafen, welche die Ausbreitung der dichterischen Begeisterung ermuthigten. Und später, als die Ahnen des gegenwärtig regierenden Hauses Weimar ihnen folgten, läßt sich mit vollem Rechte sagen, daß diese gleichzeitig mit dem Territorium auch die moralische Erbschaft übernahmen, eine Ehre darin suchend, dieses Erbgut nicht unter den Besitz jener schönen Länder zu stellen und als müßiges Gut brach liegen zu lassen. Weit hievon entfernt ging ihr Streben unablässig dahin, den Verpflichtungen des mit der Wartburg ihnen vermachten glänzenden Legates zu genügen.

Als der letzte Landgraf Thüringens, Heinrich, der Schwager der heiligen Elisabeth, nachdem er zum deutschen Kaiser erwählt worden war, auf der Wartburg im Jahre 1247 verschied, fiel der Besitz seiner Länder an Heinrich den Erlauchten, Markgraf von Meißen. Conrad, Herr von Wettin, der im Jahre 1127 dieses Land zur Markgrafschaft erhob, hatte hiemit den Grundstein zu der späteren Größe seines Hauses gelegt. Seine Nachfolger vereinigten das Herzogthum Sachsen, welches Heinrich der Erlauchte bereits besaß, die Landgrafschaft Thüringen und die Oberlehnsherrlichkeit in seiner Hauptstadt Erfurt mit dem Voigtlande, Franken u. s. w., durch welche Länder zusammen ein bedeutender Staatenkomplex entstand. Im Jahre 1485 theilten zwei

Brüder, Ernst und Albert, nachdem sie gemeinschaftlich über diese Länder geherrscht, dieselben in zwei Theile, regierten von da an getrennt und gründeten solchergestalt die beiden noch jetzt in dem sächsischen Regentenhause unter dem Namen der Ernestinischen und Albertinischen gesondert bestehenden Linien.

Dem älteren Bruder Ernst fiel ausschließlich die Kurfürstenwürde, das Herzogthum Sachsen, die Stadt Eisenach mit der Wartburg, sowie die Stadt Weimar zu, wohin Wilhelm der Tapfere 1110 seine Residenz verlegte, indem er die Wartburg verließ, welche bis dahin während der vergangenen Jahrhunderte den Landgrafen und Wahlfürsten Thüringens beständig zum Wohnsitze gedient hatte.

Der Kurfürst Friedrich der Weise — Ernst's Sohn — regierte bis zum Jahre 1525. Er war einer der bedeutendsten Fürsten dieses Hauses. Die Sorgen um die Erhaltung des Besitzes hatten aber angefangen an Stelle der Sorge um Erweiterung desselben zu treten, so daß dieser Fürst die Annahme der ihm angetragenen Kaiserwürde ausschlug und die Wahl Karl's V., dessen Konkurrent Franz I. von Frankreich war, nicht nur begünstigte, sondern auch entschied. Den später durch denselben Karl V. über seine Staaten herbeigeführten Ruin nicht im geringsten voraussehend verfolgte er den Lieblingsgedanken die Wohlthaten auf das glänzendste zu erneuern, welche die früheren Landgrafen den schönen Wissenschaften gewährt hatten. Hiedurch sicherte er seinem Hause einen dauernderen, festeren Ruhm als den einer flüchtigen Berühmtheit.

Die Zeit der Minnesänger war verflossen. Die Wettkämpfe, welche sie so häufig an demselben Orte zusammengeführt hatten, dem später die Tugenden des Landgrafen Ludwig und die Frömmigkeit seiner Gemahlin Elisabeth einen so strahlenden Zauber verliehen, hatten nur zu früh nichts weiter als einen poetischen Duft zurückgelassen. Friedrich der Weise erstrebte der Protektion, die er der Arbeit der Wissenschaft angedeihen ließ, ein bleibenderes Andenken und gediegenere Resultate: er gründete die Universität Wittenberg. Gleich von ihrem Entstehen an stand sie in voller Blüthe, ein Brennpunkt in der Geschichte deutscher

Wissenschaft, was sie sicherlich auch geworden wäre, ohne daß Luther's Hand sie durch den flammenden Widerschein des Scheiterhaufens illuminirt hätte, auf welchen zum ersten Male eine päpstliche Bulle geschleudert wurde.

Die Gesetze dieser Universität wurden auf die liberalste, für den Aufschwung des Gedankens förderlichste Basis gestellt. Unter allen Universitäten zeichneten sich Wittenberg und Tübingen durch die intelligente Weitherzigkeit aus, welche an der Spitze ihres Planes stand und ihren Ideen und Meinungen sich zu äußern und ihre Stimmen vernehmen zu lassen erlaubte. Dort konnten daher die Gedanken ohne Gefahr zu laufen von den Männern der Routine und den Partisanen der eingewurzelten Gewohnheit erstickt zu werden — diesen Parteigenossen, denen jede Neuerung eine geborene Feindin, jeder Forschungsversuch auf noch unbekannten Gebieten eine gottlose Verwegenheit, jedes Bestreben bekannte Dinge unter neue Gesichtspunkte zu stellen ein Gegenstand des Hasses und des Skandals ist und welche allen denjenigen, die sich nicht mit breitgetretenen Wegen, nicht mit gebahnten Straßen, nicht mit banalen Behauptungen und leerem Gedächtniswerk abfinden können, mit Antipathie und stolzer Verachtung entgegentreten.

So wenig als das Wissen dazu bestimmt ist, in den Höhlen petrificirter Gelehrsamkeit zu vermodern, eben so wenig ist das Denken, eben so wenig ist die Kunst hiefür bestimmt! Vielmehr sollen sie ohne Aufhören sich in der Begeisterung verjüngen, in diesem Borne ewiger Jugend, der mit Wasser und Feuer tränkt. Das Genie, dem es vergönnt ist seine Lippen an ihren brennenden Fluthen zu laben, wird frei von Schwächen des Greisenalters immer von neuem in dem ermatteten Geiste der Völker den Zauber der Jugend zu beleben und heraufzubeschwören wissen — aber welche Kämpfe hat es zu bestehen, um diesen Geist seiner hinfälligen Hülle, seiner verjährten Gewohnheiten, seiner durch lange Zeiten hindurch festgewurzelten Vorurtheile zu entkleiden! Wie viel Ehre gebührt darum denen, die ihm Schirm und Schild gewährend eine Bahn ebenen und die Schwierigkeiten verringern, die es umgeben. Denn zur Erfüllung seines Berufes bedarf das Genie keiner anderen Sorgen,

keiner anderen Mühen als dieser. Die Arbeit einer ängstlichen, dem Kleinen sich zuwendenden Ausgestaltung überläßt es den geringeren Geschöpfen der Natur. Seinem Wesen nach ist es voll Ausdauer und findet sich in alle klimatischen Unregelmäßigkeiten, in alle Wirren geistiger Atmosphären. Um seinen Schritt zur Kraft zu üben, seinen Flug zur Kühnheit zu entfalten, braucht es nur Luft, Raum, einen sicheren Boden unter, einen freien Himmel über sich. Dann schreitet es frei und stolz daher, seiner Kräfte sicher und ohne Furcht vor feindlichen Elementen. Entfaltet es sich schwach, artet es aus, verkümmert und siecht es dahin; dann ist es die Todesohnmacht, in die es der Druck der Verhältnisse, der Mangel freier Luft, der Schraubstock enger Lehrsätze versetzt hat. Wie großen Respekt schulden wir darum denen, welche den Weg des Genies frei machen, damit es sich entfalten könne, die ihm die Fesseln brechen, von denen es schon von seiner Geburt an bedroht wird wie Herkules von den Schlangen, die in des Helden Wiege lagen!

Es gereicht sonach Friedrich dem Weisen zum großen Ruhme, daß er von so edlen Gesichtspunkten ausgehend die Universität Wittenberg gründete, ebenso wie später seine Nachfolger denselben hochherzigen Tendenzen huldigend die Universität Jena, diese Zierde Deutschlands, ins Leben riefen. Eingedenk dessen, daß jeder kraftvolle Ruf nothwendig ein erstes kraftvolles Echo bedingt, möchte man fast behaupten, daß der Glanz der energischen Protestationen Luthers und die Kraft seiner reformatorischen Thesen auf den Impuls zurückzuführen sind, welchen jener edle Fürst den Thaten der Intelligenz gegeben, deren Tragkraft durch die in ihm sich bergenden Konsequenzen die Grenzen der Theologie weit überschritt, ja für Europa's Zukunft die Ursache von unberechenbaren Umgestaltungen ward.

Im Jahre 1502 errichtet stand die Universität Wittenberg noch in der Vollkraft erster Blüthe, als im Oktober 1517 die Reformation definitiv ihr Banner erhob. Der Kurfürst Johann, der Nachfolger Friedrich's, erklärte den Protestantismus als Staatsreligion. Nach dem Reichstag von Worms kehrte Luther in seine Heimat zurück. Um ihn aber auf einige Zeit vor Verfolgungen

und persönlichen Gefahren zu sichern, die für ihn zu befürchten waren, simulirten seine Freunde eine Entführung und brachten ihn nach der Wartburg, wo er sein Mönchsgewand ablegte und über Jahresfrist, beschützt von der Verschwiegenheit des Kurfürsten, verkleidet als Ritter lebte. Er begann die Übersetzung der Bibel in dieser seinem heißblütigen Charakter wenig angepaßten Einsamkeit, in der seine überreizte Einbildungskraft böse Geister sah, von denen er, wie er selbst in seinen Briefen erzählte, heimgesucht wurde und an welche die Chronik der Wartburg ein Andenken noch heute aufbewahrt, Dank dem Dintenfasse, welches er nach dem Haupte des Bösen geschleudert haben soll.

Im Jahre 1532 folgte Johann Friedrich seinem Vater in der Regierung. Groß war sein Unglück, aber größer noch waren seine Verdienste, die ihm den Beinamen des „Großmüthigen" erwarben — ein Beiname, welcher gewöhnlich den Fürsten beigelegt wurde, denen die Ausnahmsgunst Fortunas erlaubte auch ihrerseits Gunst reichlich zu gewähren. Das letztere war bei Johann Friedrich nicht der Fall; inmitten von Niederlagen, Unglücksfällen und Gefangenschaft, von denen sein Leben durchflochten war, wußte er sich denselben zu erringen. Johann Friedrich gehörte zu den Theilnehmern am Schmalkalder Bunde. Der Mangel an Eintracht aber unter den Führern, namentlich in ihren militärischen Plänen, führte rasch zu seinem Untergang, so daß im Jahre 1547 die Niederlage bei Mühlberg diesen Bund vollständig auflöste. Die folgende Kapitulation von Wittenberg zog für Johann Friedrich den Verlust des Kurfürstenthums und aller seiner Güter nach sich. Er selbst gerieth in die Gefangenschaft Karl's V. Mit seinen Staaten wurde der aus der Albertinischen Linie stammende Herzog Moritz von Sachsen belehnt, der, indem er seinen Erben das Kurfürstenthum und das Herzogthum Sachsen hinterließ, ihnen den Vorrang sicherte, welchem sie für die Folgezeit die noch jetzt sie schmückende Königskrone verdankten.

Den Kindern Johann Friedrich's wurden nur Weimar und einige angrenzende Distrikte nebst Eisenach und Jena gelassen, von wo bald ein neuer Glanz dieses Hauses ausgehen sollte. Die

zum Unterhalt der jungen Fürsten vorbehaltene Apanage beschränkte sich auf ein Jahreseinkommen von 50,000 Thalern.

Der edle Charakter Johann Friedrich's konnte nicht ermangeln die außergewöhnlichste Anhänglichkeit zu erwecken, wovon eines der rührendsten Zeugnisse uns in der Ergebenheit Lucas Cranach's entgegen tritt, der schon bejahrt nach der Schlacht von Mühlberg seine zweite Vaterstadt Wittenberg verließ, um seinen Fürsten zu begleiten und seine Gefangenschaft zu theilen. Nicht nur daß er ihm beständig treuergeben blieb, sondern er trennte sich auch persönlich nicht mehr von ihm und, als des Fürsten Gefangenschaft im Frühjahr 1552 zu Ende ging, zog er mit demselben nach Weimar, um sich daselbst niederzulassen und von Wittenberg, das nicht mehr Johann Friedrich gehörte, loszusagen. Kurze Zeit darauf beschloß er seine Tage an der Seite seines erlauchten Freundes in einem Alter von einundachtzig Jahren.

Noch vor dem Kriege, der für Johann Friedrich so verhängnisvoll werden sollte, hatte sich dieser vorgenommen in Jena eine zweite innerhalb seiner Staaten liegende Universität zu gründen, ein Plan, welcher ihn lebhaft beschäftigt hatte und welchen während der fünf Jahre, die er als Gefangener Karl's V. verbrachte, seine Söhne mit um so nachdrücklicherem Eifer durchzusetzen suchten, als die Universität Wittenberg von ihren Landen abgetrennt worden war. Diesen Verlust wollten sie durch ein ähnliches Institut ersetzen. So fortwährend bestrebt den Ruhm ihres Hauses mit jenem Glanz zu umgeben, mit welchem Dichter und Künstler ihre Beschützer ehren, beeilten sich diese Fürsten trotz der beträchtlichen Verminderung ihrer Staaten, dem Wissen und Denken einen neuen Herd zu bauen.

Als der edle Kurfürst gefangen war, regierte sein Sohn Johann Friedrich der Mittlere über die Staatenreste seines Vaters und bemühte sich rastlos das Projekt desselben zur Ausführung zubringen. Schon im Jahre 1548 war dieses Ziel erreicht und die Universität Jena eröffnete ihre Lehrhallen der wissensdurstigen Jugend. Bewährte und namhafte Gelehrte waren freudig dem Rufe die Lehrstühle zu besetzen gefolgt, und so stand sie bereits in An-

sehen und Blüthe, als endlich zehn Jahre nach ihrer Eröffnung die kaiserliche Bestätigung für sie eintraf.

Johann Friedrich wußte in seinem Gefängnis nichts von den Anstrengungen, nichts von dem glücklichen Erfolg seines Sohnes. Er war daher von Erstaunen und Freude übermannt, als er in seine Staaten heimkehrend an den Thoren Jena's durch das ihm entgegengezogene ganze akademische Corps begrüßt wurde. Welcher große Trost nach allem Mißgeschick, dergestalt die Pläne und Wünsche, die seinen Geist beschäftigt hatten, von seinen Söhnen fortgesetzt und verwirklicht zu sehen! Welche köstlichere Genugthuung könnte den Männern widerfahren, deren geistiges Auge die engen Schranken unserer irdischen Laufbahn durchbricht?

Sein jüngster, nachgeborener Sohn, Johann Wilhelm, war ebenfalls ein vorzüglicher Fürst, der sich nicht nur durch umfangreiche Kenntnisse, sondern auch durch Tapferkeit auszeichnete. Von unternehmendem Geiste leistete er dem damals Krieg führenden König von Frankreich, Heinrich II., Beistand, von dem er als Lohn für die während dieses Feldzuges zahlreich geleisteten Dienste die Stadt und Herrschaft Charillen für Seine erhielt. Seine Phantasie war damals von dem Glanze gefesselt, der die Regierung Elisabeth's von England umgab. Und von dem Gedanken beherrscht, daß, wenn ihre Geschicke vereint wären, er sicherlich neue Lorbeeren denen hinzufügen könnte, welche bereits die Stirne dieser Königin umkränzten, faßte und verfolgte er eine geraume Zeit hindurch mit äußerster Beharrlichkeit das Projekt einer Heirath mit der berühmten Souveränin, welche ihren Beinamen „Virgin-Queen" jeder auch noch so vortheilhaften ehelichen Verbindung vorzog und ihn selbst für die lockende Aussicht nicht hingeben mochte, durch eine solche dem Sohne der Fürstin, die sie mit der ganzen Hartnäckigkeit und Grausamkeit eines Frauenhasses verfolgte, die Thronfolge zu entziehen.

In der Theologie sehr bewandert beschützte Fürst Johann Wilhelm den reformirten Kultus, für dessen Verbreitung er großen Eifer entfaltete. Er stiftete das Konsistorium zu Jena und schuf für seine Staaten neue Kirchenordnungen.

Im Jahre 1587 folgte ihm Friedrich Wilhelm in der Regierung. Dieser residirte einige Zeit in Torgau bei Magdeburg, dem Geburtsorte seines Vaters, welcher ihm nebst der Regentschaft seine hervorragende Intelligenz und die seltenen Fähigkeiten vererbte, sein Land zu beglücken. Friedrich Wilhelm richtete seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die Verbesserung der Civilverwaltung, sowie auf die Förderung der Wissenschaft und Kunste. Er selbst beschäftigte sich mit Malerei und Holzschnitzerei. Auch suchte er sich mit hervorragenden Künstlern zu umgeben und berief berühmte Bildhauer und Maler an seinen Hof. Während seines Aufenthaltes zu Torgau errichtete er daselbst eine Buchdruckerei und, indem er Gewicht darauf legte, alle Werke, die hier gedruckt wurden, typographisch vollendet der Öffentlichkeit zu übergeben, ließ er sämmtliche Lettern von massivem Silber gießen. Zum Intendanten dieser Druckerei, wählte er den ihm persönlich verantwortlichen Johann Wanzel, welcher später als Professor der Geschichte in Wittenberg docirte. Friedrich Wilhelm ließ von demselben mehrere Werke in das Lateinische übersetzen, wie z. B. Luther's „Hauspostille" und das von Antonio de Guevara in spanischer Sprache verfaßte „Leben Marc-Aurel's", dessen Übertragung in lateinische Verse Wanzel dem noch minderjährigen Prinzen Christian II. gewidmet hat. Der gelehrte Fürst ließ ferner ein Buch lateinischer Gebete — Precationes — erscheinen und übersetzte in diese seine Lieblingssprache eine Sammlung erbaulicher Erzählungen, die in Deutschland unter dem Titel: „Uebungen in Nebenstunden" erschienen. Doch vernachlässigte er keineswegs die Landessprache, edirte vielmehr mehrere deutsche Werke religiösen Inhalts.

Als er seine Residenz Torgau mit Weimar vertauschte, ließ er auch seine Druckerei hierher verlegen. Aber nicht damit zufrieden fromme Werke zu verbreiten, stiftete dieser weise und nachahmungswerthe Fürst einen Ordensbund zu dem Zwecke, dem im Sprachgebrauch jener Zeit so häufig vorkommenden Schwören und Fluchen ein Ziel zu setzen. Das Abzeichen der Mitglieder dieses Bundes bestand in einer goldenen Medaille von der Größe eines Louisd'or. Ihre Verpflichtung aber war, sich des Fluchens und aller Blas-

phemien zu enthalten und bei Übertretung dieses Verbotes eine der Unterstützung der Armen bestimmte Geldbuße zu entrichten. Man kann sich denken, welche beträchtlichen Hilfsmittel Friedrich Wilhelm solchergestalt in edler Weise den Bedürftigen zuwenden konnte und wie dieser Fonds, so lange jener Bund unter seinem speciellen Schutze in Kraft stand, sich fortgesetzt vergrößerte.

Nach seinem Tode erlitten seine Länder abermals eine Theilung, welche eine nochmalige Verminderung der Macht dieser Linie nach sich zog: die Theilung zwischen Weimar und Altenburg.

Herzog Johann, Friedrich Wilhelm's Bruder, behielt die Souveränität über Weimar, dessen Ruhm seine Söhne vermehrten. Er starb im Jahre 1605 und hinterließ eine Tochter und elf Söhne, unter ihnen den Herzog Bernhard, einen Helden seines Zeitalters, dessen Tapferkeit durch den poetischen Geschichtsschreiber des dreißigjährigen Krieges in würdiger Weise verherrlicht worden ist. Wer auch hätte besser als Schiller die glänzenden Eigenschaften dieses jungen Kriegers, der in dem Alter von nur 28 Jahren sich auf dem Lützener Schlachtfelde zum Generalissimus emporschwang, in das richtige Licht zu stellen vermocht? Nur eine kurze Laufbahn war diesem Heldengenie, das eines glücklicheren Loses werth gewesen, beschieden. Nachdem Bernhard von Weimar sich beständig durch große Waffenthaten ausgezeichnet, den Sieg von Rheinfelden erfochten und die Stadt Breisach erobert hatte, starb er, bedeckt mit glorreichen Wunden, erst fünfunddreißig Jahre alt.

Die Erziehung des Herzogs Bernhard, sowie die seiner Brüder, von denen sich die meisten durch ihre Thaten und geistige Bildung Ruf erwarben, war das Werk ihrer Mutter, die ein Jahr nach Herzog Bernhards Geburt 1605 Wittwe geworden war. Ein besonders gütiges Schicksal schien über den minderjährigen Fürsten dieses Landes zu walten. Während anderwärts derartige Regierungsperioden voll das Land verheerender Unruhen und Aufregungen waren, berief ein schützender Genius in Weimar zweimal Fürstinnen zur Vormundschaft, die nicht nur mit Umsicht zu herrschen wußten, sondern auch auf ihre Söhne einen so glücklichen Einfluß ausübten, daß sie ihren Unterthanen Herrscher erzogen, um

welche die größten Königreiche sie hätten beneiden können. Die Prinzessin Dorothea Maria, sowie später die Herzogin Amalia, erstrebte und erreichte es, die ausgezeichnetsten Männer an ihren Hof zu fesseln und zur Erziehung ihrer Söhne zu gewinnen. Zunächst war es der als vorzüglicher Pädagog und Geschichtsforscher seiner Zeit hochgeschätzte Hortleder, den sie an ihren Hof berief. Sein Erziehungstalent ward von den glücklichen Anlagen der ihm anvertrauten Prinzen auf das lebendigste angeregt, so sehr, daß mehrere seiner pädagogischen Schriften — Monographien — entstehen konnten, von denen eine in unserer Zeit von Riemeyer in Halle neu edirt wurde.

Unter Hortleders Aufsicht besuchten die Prinzen die Universität Jena. Ihr Eifer im Besuche der Kollegien, wie auch die unzweideutige Entwickelung der in seltenem Grade vorzüglichen Gaben ihres Charakters erwarben ihnen daselbst eine Popularität, die ihnen im voraus die Anhänglichkeit ihrer zukünftigen Landeskinder sicherte. Als Johann Ernst Herzog war, wurde er von den Studirenden zum Rektor derselben Universität gewählt, welcher er selbst in den Jahren 1608—1614 als Student angehört hatte.

Der 24. August 1617, der Begräbnistag der Herzogin Dorothea Maria, Prinzessin von Anhalt Cöthen, versammelte in Weimar mehrere Fürsten und viele vornehme Herren. Bei einem Mahle, das an diesem Tage, dessen Datum hiedurch bedeutsam geworden ist, die sämmtlichen männlichen Gäste vereinigte, war der Stand der Wissenschaft und der höheren Bildung der Hauptgegenstand des Gespräches, wobei der Hofmarschall Caspar von Teutleben die Bemerkung machte, es sei zu bedauern, daß man in Deutschland nicht den damals in Italien blühenden literarischen Akademien Ähnliches besitze. „Sie hätten" sprach er, „dazu beigetragen die Reinheit der Sprache zu erhalten und, indem durch sie die Aufmerksamkeit des Volkes mehr auf Dichtung und Literatur gelenkt worden wäre, zugleich auf die Sitten der Deutschen einen wünschenswerthen verfeinernden Einfluß ausgeübt, ähnlich wie die »Academia de la Crusca« zu Florenz und andere ihr verwandte Gesellschaften, auf die Italiener"

Dieses Wort wurde zu einem hingeworfenen Funken, welcher noch zur Stunde Flammen fing. Es erregte die ganze Gesellschaft dermaßen, daß sie sofort beschloß eine solche Akademie in Aktion zu setzen; und man ging nicht früher auseinander, als bis die „Akademie zur Palme" konstituirt war.

Dieses war der erste in Deutschland gemachte Versuch, inmitten so vieler blutiger Kriege und der von ihnen untrennbaren Rohheit der Sitten die gelehrten und friedlichen Verbindungen zu neutralisiren, die in jener Epoche Italien nur für Kämpfe mit Epigrammen und scharfem Witz in feindliche Lager theilten.

Bei Konstituirung des Palmenbundes hielt man sich bei der gesammten Organisation getreu an das Vorbild, welches die italienischen Akademien gaben. In dieser Nachahmung lag jedoch ohne Zweifel ein Mißgriff, dem der geringe Einfluß beizumessen ist, den der Palmenbund in Deutschland erlangte. Nicht, daß er alles Glanzes bar gewesen wäre. Er erfreute sich vielmehr des Glückes, Männer von Rang und Bedeutung zu seinen Mitgliedern zählen zu können, wie Carl Gustav, Pfalzgraf bei Rhein, später König von Schweden, drei Kurfürsten, einhundertneunundvierzig Herzöge, vier Markgrafen, zehn Landgrafen, acht Pfalzgrafen, neunzehn Prinzen, sechzig Gaugrafen, fünfunddreißig Ritter, ferner eine große Anzahl Gelehrter und Literaten, sowie der ausgezeichnetsten Dichter jener Zeit, unter ihnen: Tobias Hübner, Dietrich, Übersetzer des „befreiten Jerusalem" und eines Theiles des von Ariost gedichteten Epos „Der rasende Roland", Prinz Ludwig von Anhalt-Cöthen — Bruder der Prinzessin Dorothea Maria —, der das Buch Hiob in Verse übertrug, Martin Opitz, Friedrich Hortleder, Rudolph von Bünau, aus Weimar gebürtig, August Büchner, Professor der Dichtkunst zu Wittenberg, Philipp von Zesen, der im Jahre 1643 zu Hamburg die „deutsch gesinnte Genossenschaft" gründete, und viele andere. Nicht an Glanz, wie diese Namen und die Stellung seiner Mitglieder es beweisen, fehlte es dem Palmenbund, aber an jener Ursprünglichkeit, die gleichsam aus den Bedürfnissen des eigenen Landes, der eigenen Nation herauswächst.

Hier, wie in manchem anderen Falle, hoffte man vergebens,

durch eine Kopie glücklicher Versuche ein analoges Ergebnis zu erzielen und alle jene Vortheile zu ernten, wie sich solche bei Ausführung eines ursprünglichen Gedankens gleichsam aus sich selbst ergeben und wie sie in Italien vorlagen. Die Nachahmung trägt ihrer Natur nach ein Princip der Ohnmacht in sich. Zudem giebt es Ideen, die sich mit jenen Vegetabilien vergleichen lassen, welche ihres Lebenssaftes und ihrer charakteristischen Vorzüge verlustig gehen, sobald sie in einen anderen Boden, unter ein anderes Klima verpflanzt werden, ja, die vielleicht noch schwerer als solche Pflanzen aus einer Region in die andere zu versetzen sind, weil sie ihre volle Blüthe nicht nur dem Orte, an dem sie heimisch sind, sondern auch der Zeitepoche verdanken, in welcher sie ihre Entstehung gefunden haben. Darum auch sind die Versuche exotische Institute zu akklimatisiren fast niemals geglückt, so häufig man auch bestrebt war dieselben sklavisch zu kopiren. Wenn eine Institution sich vollständig entwickeln und ihre Wirkung unverkümmert erreichen soll, muß sie vor allem der natürlichen Beschaffenheit und der Art des Terrains entsprechen, auf welchem man sie gründet. Dieses Terrain ist das intellektuelle und moralische Medium derselben und kann nicht, weder an verschiedenen Orten noch zu verschiedenen Zeiten, in vollständig gleicher Weise reproducirt werden. Die häufige Vernachlässigung dieser ersten aller Lebensbedingungen einer jeden, insbesondere jeder der Förderung, um nicht zu sagen, der Lehre geistiger Kultur gewidmeten Anstalt ist so häufig die Ursache des Untergangs so mancher derartiger Stiftungen.

Es ist begreiflich, daß Erfolge, welche gut und verständig geleitete Bestrebungen erzielen, die Aufmerksamkeit derer fesseln, die an der Spitze der Staaten stehen, ebenso daß sie bei diesen Spitzen den Wunsch hervorrufen, dieselben ihrem Lande fruchtbar zu machen und dieses an dem Lichte Theil nehmen zu lassen, welches andere Gegenden erleuchtet. Doch täuscht man sich allgemein in der Annahme, daß, wenn ein gewisser Zusammenhang der Verordnungen erreicht und die Existenz gewisser Dinge dekretirt ist, dieses ausreichend sei, um die Quelle der Wohlthaten nunmehr zum vollen Fließen zu bringen, so daß diese sich bewähre wie anderwärts, daß

sie hier wie dort eine gleiche Wirkung erzeuge. Diese Fakta und Normen sind selbst nur Resultate — Resultate, deren Ursache theils in dem nationalen Geiste, in den der literarischen Muße einer Nation mehr oder minder günstigen Verhältnissen, theils in der Gegenwart einiger Männer zu suchen ist, deren Talente und Thätigkeit den schlummernden Kräften oder den zuweilen sehr mangelhaft organisirten Instituten einen plötzlichen Impuls gaben.

Es läßt sich vielleicht den Staaten wie einzelnen Menschen gegenüber behaupten, daß ihre Aufgabe eine zu leichte sein würde, wenn ein beneidenswerther Ruhm oder das seltene Verdienst um eine Vollkommenheit sich durch Mittel erreichen ließe, deren ganzes Geheimnis einfach in der Nachahmung bestünde. Gesellschaften, von denen man verlangt, daß sie Künste und Wissenschaften fördern, lassen sich durch Nachbildung vorhandener Modelle allein nicht ins Leben rufen. So wenig als der Maler, der nur ein strenger Anatomiker ist, ein Maler und der Schriftsteller, der nur ein ausgezeichneter Grammatiker ist, ein Schriftsteller ist; eben so wenig entsprechen jene ihrer Aufgabe, wenn sie sich ausschließlich auf Nachahmung beschränken. Das Leben, die Bewegung, der Reiz, welche sie zu erwecken berufen sind, liegen in der Wahl, der Anwendung, der Vereinigung und Gruppirung der Formen und Stoffe, mit denen sie sich beschäftigen, sowie in dem Ausdruck eines Gedankens, welcher den Massen, die das fertige Werk um sich versammeln soll, fesselnd und sympathisch ist.

Wir glauben, daß der Mensch sowohl in seinen gemeinschaftlichen Bestrebungen, als auch in seinen individuellen Versuchen dieses Verdienst um irgend welche Vollendung und den um dieses Verdienst beneidenswerthen Ruhm nur auf stets verschiedenen Pfaden erreichen kann, deren immer wieder neue zu entdecken ihn eine traurige Nothwendigkeit verpflichtet. Das à peu près dessen, was geschehen muß, findet sich ohne Mühe; denn dieses à peu près ist nach den meisten Richtungen hin bereits lange bekannt. Dasselbe bietet aber den fortschreitenden Bewegungen — so zu sagen — nur einen schwankenden Boden, auf dessen unbestimmter Bahn es vorwärts gelangt wie Schiffe auf den Wellen des Oceans, die, um ein und

dasselbe Ziel zu erreichen, ohne dabei an bereits bekannten Klippen, Untiefen und Sandbänken zu scheitern, je nach den Stürmen des Breitegrades, nach den günstigen Brisen oder der Stille der Fluthen, immer wieder andere Furchen ziehen. Die zu überwindenden Hindernisse sind, ebenso wie die sich darbietenden Vortheile für alle Unternehmungen fast immer wesentlich verschieden. Oder liegt die Kunst des Gelingens nicht gerade darin, daß sie jene Schwierigkeiten durch scharfsinnig erfundene Hilfsmittel und ein geschickt getroffenes Gegengewicht überwindet? Und lassen solche Hilfsmittel und ein solches Gleichgewicht sich finden und entdecken, wenn ihnen nicht eine vollständige Würdigung jener Schwierigkeiten vorausgegangen ist? wenn die Vortheile, die ihrer Überwindung entspringen, nicht erkannt sind? und diese nicht von unerschütterlicher Ausdauer und sicherem Blicke ausgebeutet werden?

Was die Akademien Italiens mit einem so poetischen Schimmer umwob, waren nicht die zu ihrer Tagesordnung gehörenden lindischen Wortspiele, die kleinlichen faden Allegorien und unfruchtbaren Forschungen — nicht darum strahlte Italien in einem so ruhmreichen poetischen Glanze. Es verliehen ihm diesen die Meisterwerke eines Petrarca, Ariost und Tasso, um welche sich Parteien gebildet hatten, die einander mit Satiren, schwülstigen Panegyriken und bitteren Kritiken auf das äußerste bekämpften. Die Wunden, welche diese an der Gluth italienischen Temperamentes gestählten und geschärften Waffen schlugen, waren oft blutiger Natur. Die mittelmäßigen Geister ordneten sich mit heftiger Leidenschaft unter die verschiedenen Banner jener Koryphäen, deren Ruhm keineswegs unter dem schlechten Geschmack der Argumente litt, mit welchen sie von ihren Bewunderern und Widersachern gepriesen und getadelt wurden. Ihr Genie breitete vielmehr seine breiten Schwingen trotz der Fesseln aus, die ihm in dem Urtheile der Literaten angelegt wurden, welches so verständnislos war, daß selbst Galilei, der große Galilei (!) in Briefen, die er an die Academia de la Crusca richtete, sich dem beißendsten Spott über zweifellose Schönheiten des „befreiten Jerusalem" hingab, ohne weder die Größe noch das Unglück, das er beleidigte, zu verstehen.

Man befand sich daher in einem sonderbaren Irrthum, wenn man die Liebe zu den schönen Wissenschaften durch eine Nachahmung dessen verbreiten wollte, was in Italien selbst zum großen Theil aus einer Verirrung jener Liebe hervorgegangen war — Verirrungen, die stets dem Hochbedeutenden folgen und, so paradox es auch klingen mag, so ist es doch wahr, daß großartige Geistesschöpfungen naturgemäß Schulen von schlechtem Geschmack erzeugen. So oft die Kunst neue Bahnen fand oder sich in Werken von seltener Schönheit offenbarte, erregte sie eine Aufmerksamkeit und Bewunderung, die sich bei dem gewöhnlichen Nachahmer nicht anders als durch Werke unteren Ranges äußern kann, aber beweist, wie sehr die Blicke aller Bildungsklassen nach jenen großen Vorbildern gerichtet sind.

Vor allem dürfte an der Thatsache festzuhalten sein, daß bei jedem Volke die geistige Kultur sich erst dann verallgemeinerte, nachdem sein Nationalgeist sich in großen und schönen Werken, die es der Inspiration des ihm eigenen Gefühls verdankt, offenbart hatte. Bis dahin bleiben alle Versuche der Veredlung fast immer unfruchtbar. Die Kenntnis der ausländischen Wissenschaften und Künste bleibt, ähnlich wie die der exotischen Flora, vorzugsweise Eigenthum der privilegirten und gelehrten Klassen und durchdringt in Folge dessen nur die oberste Schichte der Bevölkerung. Erst dann verbreitet sich dieselbe in weiteren Kreisen, wenn nationale Werke passende Vergleichungspunkte darbieten und infolge dessen sie einführen. Man möchte glauben, daß die verschiedenen Völker ganz und gar den verschiedenen an einem und demselben Bau thätigen Arbeitern gleichen; erst dann lernen sie die harmonische Anordnung des Ganzen, sowie die Schönheit der Einzeltheile verstehen und betrachten, nachdem ein jeder die ihm zugetheilte Arbeit, sei es ein massives Portal oder ein eleganter Säulenknauf oder ein bewundernswerth gemeißeltes Relief oder ein prachtvolles Denkmal, geliefert hat und der Bau in seiner Vollendung sich den Blicken darstellt.

Wir bezweifeln nicht, daß die vornehmen Geister, die ihre Kräfte vereinigten, um die Akademie zur Palme ins Leben zu rufen, sich die Aufgabe gestellt hatten die deutsche Literatur auf eine der italienischen gleiche Stufe der Entwickelung zu bringen; eben so

wenig bezweifeln wir, daß sie mehr nach diesem Ziele als nach der Kopie der frivolen Amusements des Geistes strebten, so groß auch der Reiz dieser Amusements für die dem Geschmack des Jahrhunderts nothwendig unterworfenen Geister sein mochte. Doch unterließen sie es von den Elementen sich Rechenschaft zu geben, welche in diesem Augenblick den Zustand Deutschlands und Italiens zu einem wesentlich verschiedenen machten. Der in einer Zeitepoche herrschende Charakter der Literatur und der Künste ist sowohl mit dem Frieden als mit den Kriegen und Unruhen des Landes auf das engste verbunden, und die Leidenschaften, welche Kampf und Ruhe bald wecken und entwickeln, bald dämpfen und besänftigen, wirken auf jene sehr verschieden zurück.

Um sie plötzlich zum Wachsen und Blühen zu bringen, genügt es nicht ihnen Privilegien zu gewähren, wie sie dieselben an anderen Orten genießen.

Sie verlangen aufmerksamere, zartere und eifersüchtigere Sorgen. Wenn man sich nicht damit begnügt, den dichterischen Geist einer Nation sich selbst zu überlassen, wie es natürlicher Weise von denen geschieht, die absorbirt von anderen Sorgen — altre cure! — sich wenig darum kümmern, ob er unter dem Wehen der ihm schädlichen Stürme schlummert oder untergeht, oder ob ein befruchtender Sonnenstrahl, den ein glücklicher Zufall ihm sendet seine Lebenskräfte erneuert, — wenn man den Aufschwung dieses dichterischen Geistes begünstigen will: so ist vor allen Dingen Rücksicht auf die besonderen Umstände und exceptionellen Ermuthigungen zu nehmen, die er zu seiner Existenz bedarf, desgleichen auf die Hindernisse, welche zu diesem Zweck hinweggeräumt oder neutralisirt werden müssen. Ohne solchen Eifer, der darnach strebt, das zu erkennen, was in **diesem Augenblick der Geschichte** und auf diesem geographischen Punkt für die **Sache der Kunst** und des **Gedankens** dienlich ist, läuft der beste Wille Gefahr unfruchtbar zu sein oder doch nur eine sehr magere Ernte zu erreichen.

Überdies: strebt man darnach, in einem Lande den Geschmack für Kunst und Wissenschaft — und beträfe es nur einen Zweig derselben — zu verallgemeinern, so wird man am ehesten zum Ziele

kommen, wenn man nicht dahin arbeitet, ihnen in möglichst kurzer Zeit eine möglichst große Zahl von wenn auch noch wenig erleuchteten Adepten und Bewunderern zuzuführen, sondern wenn man zunächst eine freie Entwickelung der begabtesten und hervorragendsten nationalen Individualitäten provocirt und diese zugleich in den Stand setzt die Höhe ihrer Fähigkeiten erreichen zu können, so daß alle Saiten ihrer Harfe vibriren und alle nur denkbaren Farbentöne auf ihren Paletten erglänzen.

Je mehr diese einzelnen, von der Menge so verschiedenen Menschen sich von ihr unterscheiden, je mehr sie gleich einem Brennpunkt alle Blicke auf sich ziehen: um so leichter werden sie ihre Laufbahn mit Ehren vollbringen, um so reichere Denkmale wird ihr Genie oder ihr Talent hinterlassen, um so weiter wird ihr dichterisches Echo einen Widerhall finden und sich die Zahl derer um so rascher vermehren, welche jene Denkmäler zu verstehen, zu würdigen und einem ähnlichen Ziele nachzustreben vermögen.

Die Akademie zur Palme hat nichts weiter als das Andenken eines schönen ephemeren Institutes hinterlassen. Der Prinz Ludwig von Anhalt-Cöthen, Bruder der Herzogin Dorothea Maria, war das erste Haupt dieser Gesellschaft. Nach seinem Tode 1650 wurde er durch Herzog Wilhelm IV. von Weimar ersetzt, unter welchem die Akademie die ganze Thätigkeit, deren sie fähig war, entfaltete. Als August, das Haupt des Kapitels von Magdeburg, ihm 1667 folgte, verlor die Akademie nach und nach alles Gewicht und alles Interesse und ging im Jahre 1680 mit ihm zu Grabe. Unter der Leitung des Prinzen von Anhalt, namentlich unter der des Herzogs Wilhelm IV. von Weimar hatte sie ihre Strahlen über das ganze mittlere Deutschland, sowie über einen Theil Süddeutschlands bis Oesterreich verbreitet. Außer den bereits citirten bedeutenden Persönlichkeiten zählte sie noch eine große Menge weniger bekannter Mitglieder und belebte ihrem Zweck entsprechend — wenn auch nur in geringem Maße — während einiger Jahre den literarischen Geschmack der höheren Gesellschaft.

Die Bestrebungen der Akademie gingen dahin, die deutsche Sprache von Fremdwörtern zu befreien, deren Einführung anfing

alles zu überschwemmen und alle Phrasen mit ihrer zerrissenen Buntscheckigkeit zu verbrämen. Die Mitglieder der Akademie waren verbunden sich dieses Putzes zu entäußern; außerdem war jedes verpflichtet irgend ein poetisches Werk zu schaffen. Letzteres scheint allerdings eine Verpflichtung, welche unvermeidlich die Ansteckung der Versmanie forderte, doch läßt sich jenem Institute keineswegs die Anerkennung genützt zu haben streitig machen: es schuf zwischen den verschiedenen Provinzen Deutschlands ein geistiges Band, wie bis dahin noch keines zwischen ihnen bestanden hatte, ein Band, welches nicht wenig zur geistigen Politur beitrug.

Unglücklicherweise erwies sich der Damm, den sie dem Verfall der Sprache, von welchem diese in Folge einer übermäßigen Vermischung mit Fremdwörtern und fremdländischen Phrasen bedroht war, entgegenzusetzen versuchte, nur als sehr schwach und die Solidarität, die eine so beträchtliche Anzahl von einander entfernt lebender Personen zusammenhielt, war zu vag, zu wenig hervortretend, als daß ihre Einwirkung eine ernstliche hätte werden können. Keinerlei Anziehungskraft zwang ihre spärlich zerstreuten Einzelflammen sich zu einem gemeinsamen Brennpunkt zu vereinen, der ihre Fähigkeit erhöht hätte. Die Imitation paralysirte jenen Damm. In kindlicher Nachahmung der Geistesspiele, die auf der italienischen Halbinsel so sehr in Aufnahme waren, wählte sich jedes Mitglied der Akademie eine Pflanze zum Symbol. Und sich befleißigend in der Wahl solcher Symbole ihr Vorbild, eine der berühmtesten italienischen Akademien, zu erreichen, wählte sich der Prinz von Anhalt zum Emblème ein Weizenbrod, welches ein zugleich gesundes und zartes Nahrungsmittel andeuten sollte; der Graf von Teutleben, welcher zur Stiftung des Palmenbundes Anregung gegeben hatte, nahm zum allegorischen Zeichen das Weizenmehl ꝛc. ꝛc.

Nach dem Tode des Herzogs Wilhelm IV. von Weimar nahm die Zahl der Mitglieder mehr und mehr ab und fiel bis auf sechzig, von denen die meisten noch weniger als mittelmäßige Reimschmiede waren. Und endlich löste sich die Akademie zur Palme auf, ohne irgend eine nennenswerthe Spur zu hinterlassen.

Trauriges, aber auch unabänderliches Los alles dessen, was

nicht das Gepräge einer originalen Schöpfung trägt! Vergebens müht man sich ab, den Nachahmungen auch nur einen Schein des Lebens und der Kraft einzuhauchen. Die Erfolge, welche sie erreichen, sind nur theilweise und verdienen nur dann eine gewisse Achtung und Beachtung, wenn diese Werke sich besonderer Geschicklichkeit erfreuen. Niemals aber tragen sie jene Macht der Begeisterung in sich, welche unwiderstehlich die Gemüther mit der Fülle einer elektrisirenden Kraft ergreift und sie zu großen Ideen drängt. Fast scheint es, als habe Goethe von jenem kurzsichtigen Ehrgeiz geträumt, als er den Charakter seines Wagner dichtete, dieser Personifikation gutwilliger Mittelmäßigkeit, die mühsam mit Sorgen und Wachen, mit amalgamirten und destillirten Substanzen endlich dahin gelangt, einen Homunculus, mit anderen Worten: ein schwächliches, unvollkommenes Ding zu erzeugen, dessen Scheinexistenz nur mit Hilfe der Glasphiole erhalten werden kann. Diese Phiole ist das ironische Bild der künstlichen Atmosphäre, in welcher ausschließlich die dürftigen Schöpfungen naiver Enthusiasten sich bewegen und kümmerlich erhalten können, welche wähnen durch eine Kopie — also nicht durch den schaffenden Gedanken — die Werke und Versuche kühner Einbildungskraft erreichen zu können. Passirt es ihnen nicht hundert Mal, daß sie nach Versuchen haschen, welche die meisten — sei es, weil sie frühzeitig die Irrthümer ihrer ersten Konception erkannten, oder, weil alle Früchte gepflückt waren, die sie ernten ließen — längst aufgegeben haben?

Stärker als der Palmenbund erwiesen sich andere außerhalb desselben stehende Bestrebungen thüringischer Fürsten.

Der in Weimar regierende Herzog Johann Ernst feierte — 1617 — das hundertjährige Jubiläum der Reformation damit, daß er in seinen Staaten Wohlthätigkeitsanstalten errichtete, neue Volksschulen gründete und Kirchen mit beträchtlichen Einkünften dotirte. Herzog Bernhard war aber nicht der einzige unter den Söhnen der Herzogin Maria Dorothea, der an dem dreißigjährigen Kriege Antheil nahm. Johann Ernst kämpfte in Böhmen gegen Kaiser Ferdinand II. und zeichnete sich in der Schlacht bei Prag am weißen Berge aus. Hierauf schloß er sich der vom Grafen

Mansfeld nach Ungarn unternommenen Expedition an, auf der er 1626 starb. Herzog Wilhelm IV., dessen wir als eines der Häupter der Palmen-Akademie gedachten, regierte von 1640 bis 1662. Dieser Fürst, gebildeten Geistes und mit poetischem Sinne begabt, hinterließ mehrere religiöse Hymnen, von denen noch jetzt einige in den Gesangbüchern protestantischer Kirchengemeinden zu finden sind.

Johann Ernst III. und Wilhelm Ernst, seine Enkel-Neffen, übernahmen als Nachfolger ihres Vaters Johann Ernst I. die Regierung gemeinschaftlich. Der düstere und schweigsame Sinn Wilhelm Ernst's gewann diesem nicht die gleiche Zuneigung des Volkes, wie sie die Eigenschaften seiner Vorfahren jederzeit erworben hatten. Doch beschützte er mit allem Eifer die Wissenschaften, denen er sehr zugewandt war, und gründete das Münzkabinet, welches noch heute in Weimar bewundert wird.

Ernst August führte das Recht der Erstgeburt in seiner Familie ein und schützte hiedurch seine Staaten vor Wiederholung der Theilungen und Zerstückelungen, welche dieselben so oft geschwächt hatten. Obwohl seine Neigung und sein Geschmack vorzugsweise militärisch waren, vergaß er doch nicht, was seinem Hause wesentlich den Ruhm gegeben hatte. Er begünstigte die Vergrößerung des Gymnasiums zu Weimar, gründete andere Schulen, beschützte die Geistlichkeit und erbaute Belvedere und die Ettersburg — Lustschlösser, welche zeitweise noch gegenwärtig von der regierenden Familie bewohnt werden. Er stiftete den Falkenorden und gab ihm die Devise: Vigilando ascendimus. Dieser Orden, der nach seinem Tode in Vergessenheit gerieth, wurde von Carl August 1815 erneuert.

Was aber den Namen Ernst August's für uns Musiker für alle Zeiten unvergeßlich macht und ihn dem Festkalender der Kunst einreiht, ist nicht die Stiftung des Falkenordens, sondern daß er, treu der in seiner Familie erblichen Tradition das Genie zu schützen, derselben das titanische Andenken des größten bis dahin von Deutschland erzeugten Tonsetzers hinzugefügt hat, dessen weite Intelligenz und monumentalen Werke für alle kommenden Jahrhunderte ein Gegenstand der Bewunderung und des Erstaunens bleiben werden. Wir meinen Johann Sebastian Bach.

Aus Eisenach gebürtig weilte dieser große Tonmeister zehn Jahre hindurch in Weimar als Organist und Hofconcertmeister. Schon 1703 hatte er als Violinist der herzoglichen Kapelle angehört. Aber seine vorherrschende Leidenschaft für die Orgel bestimmte ihn diese Stelle aufzugeben, worauf er als Organist an einer Kirche in Arnstadt, dann in Mühlhausen fungirte. Als er jedoch 1707 bei einem Aufenthalt in Weimar vor dem Herzog die Orgel gespielt hatte, machte ihm dieser sogleich den Vorschlag in der Eigenschaft eines Organisten bei ihm zu bleiben, was Bach annahm. Doch ist Weimar nicht die einzige Stadt des Fürstenthums, welche unter den Auspicien edler Gastfreundschaft den Namen des großen Künstlers zu hohem Ruhm gedeihen sah. Eisenach genoß das Privilegium in seinen Mauern alljährlich die Glieder der großen und zahlreichen Bach-Familie sich vereinigen zu sehen. Diese stammte aus Ungarn von Veit Bach ab, einem Preßburger, dem Ahnherrn der Thüringer Organisten Bach, welcher gegen Mitte des 16. Jahrhunderts wegen seiner protestantischen Konfession seine Vaterstadt verlassen mußte und in Folge dessen sich nach den sächsischen Staaten wandte, wo er der Musik oblag. Mit seinen Söhnen beginnt jene ununterbrochene Reihe gleichnamiger Musiker, die fast zwei Jahrhunderte hindurch Thüringen, Sachsen und Franken mit Musikern versorgte. Nachdem die Familie zu zahlreich geworden war, um auf beschränktem Raume neben einander ihrem Beruf obliegen zu können, zerstreuten sie sich nach verschiedenen Gegenden hin, beschlossen aber, um die Beziehungen zu einander doch einigermaßen flüssig zu erhalten, jährlich einmal zusammen zu kommen — ein Gebrauch, welchen sie bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts aufrecht erhielten. Mehr als einmal sah man die Familie Bach bis zu hundertzwanzig Gliedern gleichzeitig daselbst versammelt.

Bei diesen Zusammenkünften bestanden ihre Vergnügungen in musikalischen Übungen. Mit Kirchenhymnen, die sie im Chore aufführten, beginnend nahmen sie dann Volkslieder, komische und lustige, und variirten sie aus dem Stegreif vier- bis sechsstimmig. Diesen Improvisationen, in welchen mehrere Schriftsteller den Ursprung der deutschen Oper erblicken wollten, gaben sie den Namen

„Quodlibets". Außer diesen Übungen und Belustigungen wurde bei den Bach-Kongressen eine vollständige Sammlung der Kompositionen ihrer sämmtlichen Mitglieder angelegt. Diese Sammlung wurde das Bach-Archiv genannt. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts war dieselbe vollständig im Besitze von Carl Philipp Emanuel Bach. Im Jahre 1790 wurde sie Eigenthum eines Herrn Georg Polchau und ward später von der Königlichen Bibliothek in Berlin angekauft.

Dem Bach-Protektor folgte in der Regierung sein Sohn Ernst August Constantin, welcher beim Ableben seines Vaters noch minderjährig war. Dieser vermählte sich 1756 mit der Prinzessin Amalia von Braunschweig und hinterließ bei seinem Tode 1768 einen Sohn, Carl August; die Regentschaft seiner Staaten aber legte er in die Hände seiner Wittwe.

Die Herzogin Amalia regierte mit einer seltenen Weisheit und reiht sich den bevorzugten Frauen ein, die sich über die Schwäche, über die Kleinlichkeit und die Leidenschaften ihres Geschlechtes zu erheben vermochten, um sich mit Erfolg dem Wohlsein ihrer Unterthanen und dem Glanz ihrer Herrschaft zu widmen. Mit hohem Verstande paarten sich ein gütiger Charakter und ein anmuthsvoller Geist. Auch besaß sie jene Eigenschaft, welcher wesentlich die Verdienste der Herrscher entspringen, die Eigenschaft, die Menschen und ihre Fähigkeiten zu erkennen. Sie wußte die Freundschaft vorzüglicher Männer ebenso zu schätzen, als sie dieselben um sich zu versammeln verstand und suchte mit Geradheit und Aufrichtigkeit in ihren Urtheilen gerecht und billig, im Ertheilen ihrer Huld ohne Voreingenommenheit zu sein, und gegenüber den verschiedenen Formen, welche unter ihren Auspicien das Genie schuf, bestrebte sie sich dem Fluge seiner Gedanken und Gefühle folgend diese zu erfassen. Die Erziehung ihres Sohnes überwachte sie mit vorsorglicher Klugheit. Anfangs vertraute sie diese einem Herrn von Görz an und berief dann auf dessen Empfehlung als Lehrer des zukünftigen Herzogs den damaligen Erfurter Professor Martin Wieland, der von 1772 an bis zu seinem Tode 1813 Weimar nicht mehr verließ.

Im Jahre 1775 wurde Carl August majorenn und trat die

Regierung an. Ein Jahr darnach vermählte er sich mit der Prinzessin Louise von Hessen, die sich durch feste Kraft des Charakters auszeichnete, vor allem aber durch Energie der Tugend glänzte. Ihre geistige Superiorität machte sie der Ehre würdig, die Regierung Carl August's zu theilen. Niemals aber bewährte sie sich größer als im Unglück, als sie das Mitleid verschmähend, welches der Sieger der Schmeichelei bewilligt, Napoleon nach der Schlacht bei Jena am Thore ihres Schlosses erwartete, um ihre Stadt und ihre Unterthanen durch das kühne Dazwischentreten einer Souveränin, deren Muth durch die Niederlage nicht gebrochen werden konnte, zu beschützen. Auch wurde sie in ihrer stolzen Hoffnung nicht getäuscht. Sie behütete thatsächlich die Stadt, wenn auch nicht vor aller Plünderung, doch vor der Brandfackel, der sie ohne Zweifel nicht entgangen wäre, wenn nicht die Gegenwart der Herzogin sogleich das Versprechen erwirkt und dann dem zerstreuten Eroberer in das Gedächtnis zurückgerufen hätte, eine Stadt zu verschonen, deren Sache so tapfer von einer Frau vertheidigt worden war.

Thätigkeit des Geistes und des Körpers, das Bedürfnis rasch und schnell zu denken, zu verbessern und zu vervollkommnen, zu wissen und zu vollenden bildeten die hervortretendsten Charakterzüge Carl August's. Rein theoretische Spekulationen befriedigten ihn nicht, eben so wenig als es ihm andererseits möglich gewesen wäre sich auf eine Existenz zu beschränken, die seinem nach Erkenntnis und Urtheil verlangenden Geiste nicht eine substantielle und verschiedene Nahrung geboten hätte. Seine Jagden, sein soldatisches Leben, die lustigen Zerstreuungen seiner Jugend, die zahlreichen Bauten, mit denen er seine Hauptstadt verschönte, die großen und herrlichen Gärten, mit welchen er sie umgab, ebensowohl als die weisen, wohlthätigen Reformen, die er in den verschiedenen Verwaltungszweigen einführte — alles das legt Zeugnis ab von seinem wunderbaren Bedürfnis nach Thätigkeit. Seine germanische Neigung für das Abstrakte und die Wissenschaften bekundete sich sowohl in seinen beständigen Beziehungen zu den größten Geistern seiner Zeit als in der Sorgfalt, die er darauf verwendete, aus ihren Unterhaltungen die Quintessenz ihrer Gedanken und Kenntnisse herauszuziehen.

Die von Humboldt veröffentlichten Zeilen, in denen er über die mit Carl August am Tage vor dessen Tode verlebte Stunde berichtet, bieten uns ein wenn auch flüchtiges, aber doch fesselndes Bild sowohl dieser machtigen Natur, die unaufhörlich nach neuer Gedankennahrung verlangte, als auch von der Gewohnheit dieses außerordentlichen Mannes, sein Denken fortwährend thätig zu erhalten und diese Gewohnheit weder von den Anstrengungen einer fünfunddreißigjährigen Regierung, noch von der Ermüdung des Alters verkümmern zu lassen. Dieser Doppelkraft seiner Organisation verdankte er seine Eigenschaften und insbesondere jenen leuchtenden, zuweilen abrupten Verstand, der sein ganzes Leben mit einem blendenden Lichte umgab und ihn frühzeitig über alle Schranken der Konvenienz erhob und seinen Handlungen das Siegel eines freien individuellen Impulses und energischen Willens aufdrückte, der, um seine großen Pläne durchzusetzen, kleine Schwierigkeiten nicht scheut.

Es gelang ihm die Erinnerung an seine Regierung mit der an die blühendste Periode der deutschen Literatur zu identificiren. War das bei ihm ein vorbedachtes Ziel? Wir glauben es nicht. Wer kann im voraus die Ernten bemessen, welche die Vorsehung vorbereitet? Wer kann die Dankbarkeit oder Undankbarkeit des menschlichen Herzens voraussagen? Wer kann die Umwälzungen voraussehen, die bestimmt sind jene Thäler zu verschütten oder zu eröffnen, in deren Schutz friedlicher Ruhm erblüht?... Carl August folgte, als er die Intelligenz aufsuchte und so viele bedeutende Männer um sich versammelte, seiner angeborenen Neigung. Und da diese Neigung eine edle war, trug sie ihm kostbare Früchte, die er zu pflücken und von neuem zu treiben verstand.

Goethe war noch fern von jener Feierlichkeit und olympischen Ruhe, von welcher der geistreiche Fürst mit gutem Humor sagt: „Es ist ganz possierlich, wie der Mensch feierlich wird!“ — Der Dichter hatte eben erst die Reihe seiner Schöpfungen mit „Götz von Berlichingen“ begonnen, als Carl August sich bemühte ihn an sich zu fesseln, indem er an ihn sich fesselte. Im Jahre 1776 ernannte er ihn zum Legationsrath, 1779 zum Geheimenrath und Staatsminister mit dem Prädikat „Excellenz“ und 1782 zum Kam-

merpräsidenten, ohne dabei auf die Stimmen des Neides, auf die Proteste und Rivalitäten zu achten, welche gegenüber einer so glänzenden Laufbahn und im Hinblick auf eine Beförderungsweise, deren Raschheit alle Traditionen der bureaukratischen Hierarchie gewaltsam durchbrach, in Chören sich vernehmen ließen.

Die Sympathie, welche gegenseitig die großen Intelligenzen Carl August's und Goethe's aneinander gekettet, übte bald eine Wirkung aus, wie der Magnetfelsen im Meer, von dem die Fabel erzählt, daß er alle auf der angrenzenden Meeresfläche umherirrenden Schiffe mit unwiderstehlicher Gewalt an sich gezogen und an das Seegestade geschmiedet habe. Die Geistes-Elite, welche auf den schaukelnden Wogen der verschiedenen Staaten Deutschlands umhertrieb, fand sich nach und nach durch diesen anziehenden Mittelpunkt einander genähert und zusammengekannt. Herder wurde 1776 als Hofprediger nach Weimar berufen und später zum Konsistorial-Präsidenten ernannt. Einige Jahre später fand sich auch Schiller ein. Und Carl August, obwohl er sich von einer so erhabenen Seele und von solcher Reinheit und Idealität, wie der dieses Geistesfürsten, weniger verwandt berührt fühlen mochte, brachte nichts desto weniger jedes nöthige Opfer, um denselben seinen Staaten zu erhalten. Auch verstand er den vollen Werth dieses Genius, der sich in dem inbrünstigen Verlangen nach dem Erhabenen zu verzehren schien, sowohl zu würdigen als zu genießen.

Diesen Namen schlossen sich in kurzer Zeit noch andere von Berühmtheit an, deren einige wir hier citiren. Zunächst dürfte der Romandichter und zugleich Metaphysiker und Naturalist der Sentimentalität Jean Paul Friedrich Richter zu nennen sein, in welchem die exaltirteste Begeisterung und die satirischeste Laune, die exquisiteste Phantasie und die Bonaden des gewöhnlichsten Geschmackes zur Vereinigung kamen. Doch war Jean Paul nur vorübergehend in Weimar, denn seine wenig antischen Gewohnheiten erlaubten ihm nicht sich hier dauernd niederzulassen, wo der durch die gesellschaftlich Konvenienz auferlegte einfachste Zwang ihn in der Ungenirtheit seiner häuslichen Gewohnheiten belästigte und ihm das laisser-aller seines phantastischen Humors verkümmerte.

merte. Ferner: Fernow, der Herausgeber der Werke Winckelmann's und hervorragender Kritiker in Sachen der schönen Künste; — der Maler Meyer, der intime Freund Goethe's, Vorstand der Zeichenschule in Weimar und Verfasser eines geschätzten Werkes über die Geschichte der antiken Kunst; — Knebel, Uebersetzer des Lucretius und beehrt mit der besonderen Freundschaft Carl August's; — Musäus, der die reizendsten Volksmärchen dichtete und als ein leidenschaftlicher Blumenfreund den zur Zeit der „Erholungsgesellschaft" gehörenden Garten anlegte und dabei, ohne Furcht seine Gelehrten- und Professorenwürde zu kompromittiren alle Nachmittage mit der Leiter auf dem Rücken sein Gartenwerkzeug und seine Kaffeetasse tragend einen Theil der Stadt zu durchschreiten pflegte, um sich in seinen geliebten Garten zu begeben, den er selbst kultivirte; — Klinger, ein bedeutender Dramaturg der romantischen Schule, von dem der Titel eines seiner Stücke: „Sturm und Drang" zum Taufnamen jener Richtung der deutschen Literatur damaliger Zeit wurde, deren Schönheiten wie deren Mängel ihren schärfsten Ausdruck in jenen beiden Dramen fanden, welche den Sieg über ihre Zeit davon trugen, indem sie diese überdauerten: Schiller's „Räuber" und Goethe's „Götz von Berlichingen"; — Falk, der mit der zartesten Sorge der Caritas epigrammatische Schärfe verband und, trotzdem er ein pikanter Satiriker war, sein Leben philanthropischen Instituten widmete, denn zugleich war er der Gründer einer Weimarer Wohlthätigkeitsanstalt für die durch den Krieg verwaisten Kinder, deren Zahl einigemal die erschreckende Höhe von über zwei Tausend erreichte; — Boettiger, Direktor des Gymnasiums, später Intendant der schönen Künste zu Dresden, berühmter Archäolog, dem seine Zeit unter anderem das merkwürdige Werk „Sabina oder die Toilette der Römerin" zu danken hatte; — Peucer, Übersetzer der Principien französischer Tragödien; — Röhr, Nachfolger Herder's, einer der ausgesprochensten Vertreter der unter dem protestantischen Klerus bestehenden sogenannten rationalistischen Partei; — Voß, dem seine gelehrte und klangvolle Übersetzung der Werke Homer's, sowie seine Originaldichtungen einen ausgezeichneten Platz in der Geschichte der deutschen Literatur

für immer gesichert haben; — Riemer, Oberbibliothekar, der über Goethe zwei vielgelesene Bände schrieb; — Hummel, bedeutend als Virtuos und Komponist, der mehrere Instrumentalkompositionen ersten Ranges hinterließ, von denen wir insbesondere sein „Septuor", seine „Konzerte" und seine „große Sonate" nennen, welche letztere Ihrer Kaiserlich Königlichen Hoheit, der Großherzogin von Weimar, Großfürstin Maria Paulowna dedicirt ist.

Obwohl diese Namen weniger glänzend, weniger blendend und unserem Ohre weniger vertraut sind als die ersteren, haben ihre Träger dennoch, indem sie sich auf einen Raum koncentrirten, nicht unwesentlich dazu beigetragen, die Geistesfunken dort noch reicher sprühen zu machen, jenen Sternen mittlerer Größe vergleichbar, die sich um Gestirne ersten Ranges zu einem Sternbild gruppiren und als Theil desselben ihren bescheidenen Glanz der Größe und dem strahlenden Sternenarchipel hinzufügen.

Wie die Männer der Weimarer Tafelrunde, so erfreute sich auch die Universität Jena der besonderen Aufmerksamkeit Carl Augusts. Er machte es sich zur Aufgabe, die Lehrstühle den bedeutendsten Geistern anzuvertrauen. Und Dank seinen beharrlichen Bemühungen, sowie Dank der ihm eigenen Gabe, den inneren Gehalt der Menschen, sowie die Mittel, dieselben an sich zu ziehen rasch zu erkennen, sah man sie in stetiger Reihe durch die berühmtesten Professoren besetzt. Die theologische Fakultät war vertreten durch Griesbach, Paulus, Marezoll, Schott, Ilgen, Baumgarten-Crusius, Danz; die philosophische durch Schelling, Fichte, Hegel, Reinhold, Fries; die Rechtswissenschaft durch Gruner, Schnaubert, Thibaut, Martin, Feuerbach; die Anatomie durch Luden; die Medicin durch Hufeland, Kieser; die Naturwissenschaften durch Oken; die Chemie durch Doebereiner. Ferner lehrten hier der Philologe Eichstädt, der Geschichtsforscher Luden, der Nationalökonom Schutz, endlich Wilhelm und Alexander von Humboldt, Wilhelm und Friedrich Schlegel, Tieck und viele andere. Mit Recht konnte später Heine sagen: „Jena und Weimar, zwei kleine in geringer Entfernung von einander liegende Städte Sachsens, bildeten damals

den Centralpunkt des geistigen Lebens in Deutschland: in Weimar waren der Hof und die Poesie, in Jena die Universität und die Philosophie. Dort sahen wir die größten deutschen Dichter, hier die größten Gelehrten".[1]

Der Empfang, welchen Carl August allen geistigen und wissenschaftlichen Berühmtheiten zu Theil werden ließ, führte die vorzüglichsten Männer des Jahrhunderts aus den verschiedensten Ländern als Gäste nach Weimar. Sein Hof wurde nach einander besucht von Friedrich dem Großen, Lavater, Salis, Jacobi, Bürger, C. M. v. Weber, Iffland, Gentz, Werner, Tieck, Dalberg, Johannes Müller, Frau von Staël, Benjamin Constant, Laharpe, Abbé Raynal, Matthisson, Saussure, Blumenbach, Gluck, Carus, Chladni, Lalande, Ampère, Pestalozzi, Dannecker, Cornelius, Capo d'Istria, Kant, Bettina von Arnim, David d'Angers und anderen Personen, welche, so verschiedenartig auch ihre Vocation war, doch hier ein gemeinschaftliches Centrum in dem Interesse fanden, das der Fürst an jedem Zweige der Künste und der Wissenschaften, der von jedem einzelnen vertreten oder kultivirt wurde, zu nehmen verstand.

Auch das Theater zu Weimar besaß zu jener Zeit einige bedeutende Künstler, wie Frau Jagemann, Herrn und Frau Wolff und andere. Und inmitten dieser vielen Beschäftigungen fand Carl August noch immer Zeit, der Verschönerung seiner Residenzstadt fortgesetzt eine große Sorgfalt zuzuwenden. Sie verdankt ihm ihre schönsten Bauten und ihre großartigen Parkanlagen. Er restaurirte Schloß und Theater, gründete die Bibliothek und konnte, als ein plötzlicher Tod ihn überraschte, das schöne Bewußtsein mit in das Grab nehmen, den Ehrgeiz realisirt zu haben, der seine Vorfahren von Generation zu Generation in dem Verlangen beherrscht zu haben scheint: den geringen Umfang ihrer Staaten durch um so größeren geistigen Glanz zu ersetzen.

Wir möchten die Erinnerungen an diese ruhmwürdige Regierung

1 «L Allemagne».

und die Aufzählung der Celebritäten, deren strahlende Erscheinungen ihre lange Dauer zu einer glänzenden machten, nicht beschließen, ohne einige Zeilen einer Feder angeführt zu haben, deren seltene Gaben einen ebenso unschätzbaren wissenschaftlichen Werth als dichterischen Reiz entfalten. Wir meinen den Verfasser des „Kosmos", dem es vergönnt war der Natur ihre Geheimnisse zu rauben, ohne daß ihm hiefür diese stolze Göttin nach ihrer sonstigen Gewohnheit das Verständnis für ihre Seele, den Blick und das Lächeln, welche diese erschließen, entzog, ja ihm nicht nur nicht entzog, sondern seiner hochstrebenden Forschung, der eine Welt nicht ausreichte, ihm, dem begeisterten Priester der Urania — dieser geizigsten und eifersüchtigsten der Musen —, auch gestattete in die Mysterien der Cybele eingeweiht zu werden. Alexander von Humboldt, der mit seltener Macht das Universum zergliedert hat, ohne den Schleier seiner Schönheit zu zerreißen, und dessen Scharfblick gleich einer neugierigen Sonde selbst in die Geheimnisse des Schoßes der Natur sich senkte, während zugleich seine Phantasie dieselbe geschmückt erschaute mit aller Pracht ihres üppigsten Luxus und allen Reizen ihrer keuschen Tugenden. — Alexander von Humboldt wurde von der berühmten Tochter Carl Friedrich's veranlaßt, die erste Seite eines Albums zu beschreiben, in welchem sie die unsterblichen Namen und viele andere von bleibendem Klang, welche sich in den Jahren 1775 — 1830 um jene versammelten, mit eigenhändigen Malereien verziert aufgezeichnet hat.

Diese Blätter sind nach der Bestimmung der Frau Prinzessin von Preußen[1] in den Zimmern des Schlosses niedergelegt worden, welche die regierenden Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten Maria Paulowna und Carl Friedrich dem Andenken der Dichterfürsten, denen ihre Hauptstadt eine Heimat geworden war, widmeten und diesen zugleich, indem sie die Wände dieser Zimmer mit Fresken schmücken ließen, welche die Hauptscenen ihrer poetischen Meisterwerke darstellen, ein eben so dauerndes als würdiges Denkmal errichteten.

1 Die spätere deutsche Kaiserin Augusta.

Dem eben erwähnten denkwürdigen Buche, welches allen Besuchern der Dichterzimmer zugänglich ist und große, von einer eben so schönen als edlen königlichen Hand aufgezeichnete Erinnerungen birgt, die Worte Humboldt's entlehnend beschließen wir unseren Versuch die weittragenden Thaten und Erinnerungen an die Fürsten Weimars, die mit Vorliebe der Pflege der Künste und Wissenschaften thätig das Wort geredet haben, in einer Skizze zusammen zu fassen.

Humboldt schrieb:

„Wie das Leben der Natur den periodischen Wechsel üppigen Gedeihens und gehemmter Entwickelung darbietet, so wechseln auch die Geschicke im geistigen Leben der Menschheit. Bald stehen vereinzelt, durch Zeit und Raum getrennt die großen Gestalten, welchen die spätere Nachwelt Bewunderung zollt, bald zeigt sie uns die Geschichte an einander gedrängt, in befruchtender Nähe, Licht und Wärme um sich verbreitend. Was diese ungleiche Vertheilung wohlthätiger Elemente, was den gleichzeitigen Flor edler Geistesblüthe begründet, bleibt unserer Forschung großentheils verhüllt. Zufall nennt es die frevelnde Menge. Es mahnt vielmehr die Erscheinung an jene ewigen Lichter der Himmelsräume, von denen die größeren bald einsam zerstreut, wie Sporaden im weiten Ocean, bald in anmuthige Gruppen vereinigt den staunenden frommen Sinn des Menschen anregen, ahnungsvoll ihn auf des Ewigen unerkannten Weltplan, auf noch unergründete Weltgesetze hinleiten. Liegt aber das gleichzeitige Auftreten großer Geister außerhalb dem Bereiche jeglicher irdischen Macht, so ist dem nicht so in der räumlichen Vereinigung und dem Zusammenwirken geistiger Kräfte. Es gewährt einen erhebenden Anblick, ein edles Herrschergeschlecht mehrere Generationen hindurch hochherzig von dem großen Gedanken beseelt zu sehen, durch jene Annäherung nicht bloß den Ruhm des Landes oder die eigene Verschönerung des Lebens zu erhöhen, sondern auch durch eine der Annäherung inwohnende begeisternde Kraft den schaffenden Genius zu einem kühneren Fluge anzuregen. Dem Andenken an einen solchen Einfluß auf Erweiterung der freien Gedankenwelt, auf den Ausdruck zarter Empfindung, auf die Bereicherung der Sprache eines geheimnißvollen Productes des Geistes, in welchem der Volkscharakter, das Zeitbedürfniß und die individuelle Färbung sich spiegeln, sind sinnig diese Blätter gewidmet. Sie vergegenwärtigen, wie der künstlerische Schmuck der umgebenden Räume, einen Glanzpunkt in der Geschichte des geistigen Lebens der Deutschen. Sie sollen erhalten und nähren, was den Menschen veredelt, neben der Bewunderung intellectueller Größe ein lebendiges Dankgefühl dem

Andenken derer gespendet, die schützend und gastlich in milder freundlicher Einfachheit der Sitte Fürstengröße in dem Zauber fanden, den sie in so reichem Maße fast selbst hervorgerufen. Wenn nach vielen Jahrhunderten die hier einst heimischen Gesänge wie Stimmen aus der Vorwelt ertönen, wird ihre ungeschwächte Kraft noch erfrischend, hebend und bessernd auf die spätesten Geschlechter wirken.«[1]

Potsdam, den 15. Juni 1849.

Alexander von Humboldt.

1. Von H. ebenfalls mit lat. Schrift geschrieben

II.

In diesem Augenblicke — 1850 —, in welchem ein Plan Wirklichkeit werden und eine That sich vollziehen soll, deren Bedingungen ein so mächtiges und allgemeines Interesse in sich bergen, daß sie sogar inmitten und trotz der wichtigen, alle Aufmerksamkeit absorbirenden politischen Ereignisse die Blicke ganz Deutschlands auf sich ziehen, wollte es uns nicht ungeeignet erscheinen in den vorstehenden Zeilen die Geschichte der Fürsten Weimars zu resümiren. Es schien uns um so weniger so, als wir außer Stande sind zu glauben — und wir hegen dabei die Ansicht, unseren Glauben von allen aufgeklärten Männern Europas getheilt zu sehen —, daß, welche Kämpfe, Wechsel und Umwälzungen auch den Parteiungen, den Ansichten und Hoffnungen bevorstehen mögen, deren einander entgegenstehender Charakter gegenwärtig so manches schöne Land zersplittert, weder die blutigsten Kämpfe noch die hartnäckigsten Streitigkeiten jemals eine Zeit des Chaos so voll Finsternis und Verwirrung herbeizuführen im Stande sein werden, um Kunst und Wissenschaft ersticken zu können — ein Glaube, dessen Hoffnungen, selbst wenn sie trügerisch sein sollten, wir uns vor allem bewahren müssen!

Dank den Wohlthaten des Christenthums, wie den Errungenschaften der Philosophie ist das neunzehnte Jahrhundert so weit vorgeschritten — glauben wir es: denn der Glaube mehrt die Thatkraft! —, daß es den verschiedenen Rechten und Interessen nicht mehr erlaubt ist sich gegenseitig mit grausamem Wetteifer zu unterdrücken und mit den Waffen eines blinden Hasses, eines absurden Rachegefühls, einer fürchterlichen Zerstörungssucht die Fackel der Civilisation auszulöschen. Alle Parteien werden für ihre Inter-

essen und ihre Rechte dieselbe Achtung, dieselbe Schonung beanspruchen. Und wenn die Ruhe, das Wohlsein, der für die Künste so unentbehrliche Friede, ohne welchen sie ebenso wie der Handel und die Industrie nur in ihrem eigenen Schatten blühen können, zu fehlen beginnt und hiedurch das Weiterschreiten derselben momentan gehemmt erscheint, so können wir trotzdem überzeugt sein, daß auch kein Augenblick dieser die Wissenschaft, Poesie, Literatur und die schönen Künste brach legenden Krisen sie zu ersticken vermag, daß sie vielmehr ewig in ihrer klaren lichtvollen Atmosphäre verbleiben werden, wenn auch nicht geschützt vor dem Gegenschlag der Leidenschaften und der politischen Zusammenstöße, aber doch gesichert vor jener gänzlichen Verfinsterung, die im Laufe der Zeiten bereits mehrmals ihren Trauerschleier über sie gebreitet hat.

Wir glauben demnach, daß alles, was die Interessen und die zu erwerbenden neuen Rechte eines der Zweige jener unsterblichen Gegenstände menschlicher Sorgfalt berührt, in keinem Augenblicke, selbst nicht in Momenten der heftigsten Erregung, aufhören kann zahlreiche Sympathien und treue Opferfreudigkeit zu finden und zu vereinen.

In diesem Augenblick tritt uns eine Idee entgegen, deren glückliche Folgen leicht vorauszusehen sind, und unstreitig verdankt dieselbe ihre Bedeutung zum großen Theil dem wirksamen Schutz und der thatkräftigen Unterstützung seitens der Fürsten Weimars. Darum und damit ihrer Beharrlichkeit die ihr gebührende Ehre werde, schien es uns schicklich an das zu erinnern, was diese Fürsten bereits in der Vergangenheit gethan haben, um im Bereiche ihrer Staaten Kunst und Wissenschaft zur Blüthe zu bringen und durch Hebung derselben ihre Regierungen zu heben, ein Wunsch, der in gleichem Maße sich erfüllte, als der wachsende Erfolg ihre Bestrebungen krönte.

Carl August hat um sein Andenken einen so strahlenden Lichtschein geschaffen, daß die Hoffnung, es können gleich glückliche Konstellationen sein Haus von neuem begünstigen, beinahe unmöglich scheint. Und doch konnte es sich ereignen, daß ein gleicher Herd des Lichtes und des intellektuellen Lebens unter der Protektion

desselben Fürstenhauses durch mit Einsicht und Klugheit herbeigeführte und geleitete Verhältnisse noch einmal erreicht werden könnte. Sollte das möglich sein und sollte das Projekt, welches in diesem Moment die besondere Aufmerksamkeit des Weimarischen Hofes fesselt, eines Tages zu vollständiger Realisirung gelangen, so wird dieser Aufmerksamkeit vor allem die Ehre solchen Resultates gebühren.

Doch so durchdacht auch der Plan, so sicher auch die Grundlag einer derartigen Erbeinsetzung sein mag, so bedarf sie doch stets auch eines bindenden Ritts und eines festen Willens, der als Bollwerk dient. Dieser Ritt und dieser Wille werden sich in dem edlen Princip der Fürsten Weimars finden, die Traditionen ihrer Ahnen lebendig zu erhalten. In ihrer Vergangenheit liegt die Bürgschaft für ihre Zukunft. Als sie die Erbschaft der Landgrafen Thüringens übernahmen, duldeten sie niemals, daß die Poesie vergäße in ihren Ländern einzukehren. Ihnen verdankt Thüringen seine fortgesetzte Berühmtheit, ihnen verdankt die deutsche Literatur durch die großmüthige Gastfreundschaft, welche sie auf diesem Boden empfing, die schnelle glänzende Entfaltung zu einer zweiten Blüthe, deren wunderbarer Reichthum und staunenswerthe Mannigfaltigkeit alles überragte, was vordem die Literatur an Blüthenreichthum und Mannigfaltigkeit besaß. In der Zwischenzeit war es wiederum Thüringen, wo sie ein dauerndes Asyl, wo sie beständige Ermuthigung fand. Die Universitäten von Wittenberg und Jena wurden durch seine Fürsten, und zwar mit so scharf erwogenen Gesetzen gegründet, daß Dank denselben, sowie der beträchtlichen Zahl der von ihnen berufenen und dort lehrenden tüchtigen Männer sich von hier eine Aufklärung verbreiten konnte, deren großartig neue Gedanken sie zum Herd zweier verschiedener Epochen machten. Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts war es die Reformation, die in Wittenberg ihre beredtesten Interpreten, wie ihre wärmsten Sympathien fand. Im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war es die deutsche Philosophie, die nach dem Vorgange Kant's einen erstaunlichen Aufschwung nehmend ihre bedeutendsten Häupter, wie Fichte, Schelling und Hegel, anfänglich zu Jena sich entwickeln sah.

So blieb das Schicksal treu dem Hause, das seinerseits ihm sekundirte und in seinen preisenswerthen Tendenzen auch dann verharrte, wenn Unglücksfälle es heimsuchten. Nicht ohne Rührung kann man der verhängnisvollen Umstände gedenken, inmitten welcher die Söhne Johann Friedrich's die Universität Jena gründeten und ihr den Ruhm und die Zukunft ihrer zerstückelten Staaten anvertrauten. Ihre Hoffnung wurde nicht getäuscht. Denn wenn es ein Gebiet giebt, das immer und ohne Fehl das Hundertfache des Einsatzes bietet, welchen verständige Sorge und erhabene Geister ihm widmen, so ist es unstreitig das Gebiet der Künste und Wissenschaften. Als endlich die Unruhen und Trübsale der Bürgerkriege überwunden waren und den Wissenschaften und Künsten ein Wiedererblühen möglich wurde, ließ ein glückliches Geschick aus jener Familie einen Fürsten von so hervorragender Intelligenz und so energischem Charakter hervorgehen, daß er die Rolle, für die er berufen war, sowohl ergriff als auch festhielt und mit seltenem Glücke zu Ende führte.

Die Epoche Carl August's liegt hinter uns. Die Formen, in welchen die Poesie, die Literatur und die Künste während der ersten fünfundzwanzig Jahre unseres Jahrhunderts in Deutschland glänzten, verschwinden am Horizonte. Eine neue Generation Menschen und Ideen sind ihnen gefolgt. Den scholastischen Disputationen des Mittelalters, den von der Reformation hervorgerufenen theologischen Kontroversen und Spitzfindigkeiten, den heftigen und abstrakten Zänkereien, welche die größten Geister ausschließlich absorbirten und lange Zeit hindurch der Zufluchtsort der verschiedenen sich mit ihrem Schild bedeckenden Leidenschaften waren, war in diesem Lande gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine üppige geistige Entwickelung gefolgt — eine Entwickelung, die sich frei von allen beengenden Grenzen in reichster Fülle in der Philosophie, in der Geschichtskunde, in der historischen und literarischen Kritik, in der epischen, dramatischen und lyrischen Poesie, im Roman, in der Malerei, in der Skulptur und Musik manifestirte. Sie brachte einen solchen Reichthum bewundernswerther, zahlreicher und so verschiedenartiger Produktionen hervor, daß diese in verschiedene Schulen getheilt und

gegliedert werden konnten. Noch zur Stunde leben ehrwürdige Greise, deren Schilderungen der großartigen Verhältnisse, welche ein einziges Leben den wissenschaftlichen Arbeiten und geistigen Anstrengungen der Männer damaliger Zeit gewährte, uns mit Erstaunen und Bewunderung erfüllen. Das Genie dieses Zeitalters war so wenig geizig mit seinen Inspirationen, daß man angesichts des Werthes und der Vielfältigkeit seiner Werke sehr zu der Annahme geneigt ist, daß diese die großen Zeiten des Augustus und Ludwig's XIV. noch übertreffen.

Wenn man die wechselnden Phasen des menschlichen Gedankens prüft, ist man versucht die sie beherrschenden geheimnisvollen Gesetze mit den Gesetzen der Natur zu vergleichen, nach welchen das Wachsen und das Vergehen der Vegetation von der ihr günstigen oder ungünstigen Jahreszeit abhängt. Da aber zwischen den obersten Gesetzen, welche die Natur und die Menschheit beherrschen, keine fortgesetzte Identität, sondern nur eine ohngefähre Gleichheit besteht, so drängt sich der Schluß auf, daß verschieden von den Saaten der Erde die befruchtenden Keime, welche die geistigen Arbeiten für die Zukunft und die ihnen erblühenden Früchte in sich tragen, niemals dieselben Ernten hervorbringen.

Die Körner, welche eines Tages diesen Saaten entspringen, sind stets neu, unbekannt und tragen eine Macht in sich, einen Zauber, eine Kraft, die verhängnisvoll oder gesegnet von keiner menschlichen Voraussicht jemals mit Sicherheit weder vorausgesehen noch vorausbestimmt werden kann.

In Deutschland scheint gegenwärtig der Blüthenpracht eines halben Jahrhunderts ein ersichtlicher Verfall zu folgen. Der Lebenssaft verläßt die Zweige und zieht sich in die Wurzeln des alten germanischen Stammes zurück, in jene unterirdischen Regionen, wo er sich durch unfaßbare und unbeschreibliche Vorgänge verjüngt, um abermals in die Gipfel emporzutreiben und sie von neuem mit einem Laube zu bekleiden, das, wie wir hoffen, den Zweigen des Ölbaums Lorbeeren, Palmen und... Rosen hinzufügen wird! Aber diese Öl-, diese Palmbäume — wie werden sie sein? Das vorauszubestimmen ist nicht weniger schwer, als es ungerechtfertigt er-

scheinen würde eine abermalige Verwilderung des poetischen Genius, wie sie vergangene Zeiten erlebt haben, zu prophezeihen. Unzweifelhaft dienen neue Formen neuen Ideen.

Welche Formen, welche Gedanken aber werden im Schatten oder im Sonnenschein gedeihen und wachsen? welche überhaupt sich kräftigen und zur Herrschaft kommen? Das ist ein Problem, welches jedem Kalkül der Wahrscheinlichkeit sich entzieht. Denn die Vorsehung allein kennt die Lebenskräfte, mit denen sie ebensowohl Ideen wie Menschen begabt. Nur sie weiß, welche Zeit den einen, welche den andern gegeben ist. Ihr allein ist bekannt, ob jene bestimmt sind gleich krankhaften Geschöpfen dem geringsten Lufthauch zum Opfer zu fallen, oder ob sie gesegnet sind der Ungunst der äußeren Atmosphäre zu trotzen und die feindlichen Einwirkungen zu überwinden. Sie auch weiß, sobald der Sturm sich entfesselt, welche Eiche der Blitz zerschmettern, welche Buche der Orkan entwurzeln, welche Blüthe sein sengender Odem verzehren wird; sie weiß, welche andere Pflanzen durch seine elektrische Luft, durch seine wohlthuenden Regengüsse von Schwäche zu neuem Leben erwachen und zu kräftiger Entwickelung gelangen.

Wer aber mag behaupten, daß der Mensch zur Fülle und Güte seiner Geisteserntenicht mehr noch als zu denen seiner Fluren beitragen kann? wer die Ansicht vertreten, daß er nicht besser noch das Terrain, welchem seine Wünsche und seine Aspirationen entkeimen, zu bestellen vermag als das seiner Wiesen? daß er nicht im Stande sei jenen Boden urbar zu machen, indem er seine unnützen Stämme umhaut, ihre Wurzeln, deren harten Netze die fruchtbare Fläche bedecken, ausgräbt, die Steine, auf welche der edle Weizen des emsigen Säemanns fällt, abliest, noch ehe ihn die Vögel des Himmels entführen, die Schmarotzerpflanzen endlich, das Unkraut und die hochschießenden Gräser ausrottet, noch ehe sie den fruchtbaren Samen erstickt haben?

Wenn das Licht der Civilisation eine göttliche Wohlthat ist: ist sie es nicht vor allem darum, weil wir hoffen mit ihrer Hilfe die Lehre jener geistigen Kultur zu entdecken? Fassen wir nicht gewissermaßen sämmtliche so verschiedenen Gaben der Civilisation in

der Kunst zusammen, um dem Fatum und dem Zufall das Recht zu entführen, ungetheilt über die Verarbeitung der neuen Ideen zu herrschen, mit denen sich die Menschheit fortgesetzt von ihrem Anfang an trägt, wie Leibnitz sagt: „Die Gegenwart, von der Vergangenheit erzeugt, gebiert die Zukunft"? Sind aber die Gesellschaften jemals anders als durch komplicirte Mittel, durch hartnäckigen Streit, durch blinde Kämpfe über schlecht gestellte und oftmals noch schlechter gelöste Fragen zu den einfachsten Resultaten, zu klaren Begriffen, zu deutlichen Formulationen gelangt? Die Ideen, welche bestimmt sind den größten und erstaunlichsten Einfluß auf den Zustand der menschlichen Gesellschaft zu üben, sind vom Anfang aller Geschichte an von Periode zu Periode in den verschiedensten Sphären geistiger Einsicht ohne scheinbare Ordnung, ohne sichtbare Regelmäßigkeit, ein Spiel der unvorhergesehensten Umstände, emporgekeimt.

Und nichts desto weniger und trotz der Irrthümer ohne Zahl, trotz dem Unrecht ohne Gnade, und trotz den Inkonsequenzen ohne Schranken, welche sie durchschreiten mußten, sind sie nach ihren seltsamen, abenteuerlichen, gefahrvollen, ja manchmal furchtbaren Exkursionen doch früher oder später unfehlbar zu irgend einer Errungenschaft auf dem Gebiet des Wahren, Schönen und Guten gekommen, — Errungenschaften, deren Gesammtwesen wir mit dem Namen „Fortschritt" bezeichnen. Man darf die sich selbst beweisende Thatsache nicht leugnen, daß ganz wie die Formen, durch welche sich der menschliche Gedanke und das menschliche Gefühl ausdrücken, sich die Ideen modificiren und ohne Unterlaß weiterschreiten.

Es wäre aber eine der werthvollsten Wirkungen des fortschreitenden Lichtes, wenn diesen Modifikationen und Fortschrittsbewegungen die vielen Umwege und das traurige Umhertasten erspart würden. Denn wie viele Kräfte werden vergeudet mit unerfahrenem und unberathenem Versuchen, mit Entwürfen, bei denen so häufig das Sinnreiche in Folge eines falschen Geschmackes verhäßlicht erscheint, mit Forschungen, bei denen die Wahrheit des Ausgangspunktes durch einen Irrthum in der Anwendung auf lange hinaus

verdeckt wird, mit schädlichem Beharren auf Irrwegen, auf denen so oft vorzügliche Geister von einer der vollen Richtigkeit und aufrichtigen Gerechtigkeit ermangelnden Kritik zurückgehalten werden! Ja — es wäre eine der werthvollsten Wirkungen, eine der schönsten und edelsten Aufgaben des fortschreitenden Lichtes, wenn dieses dem Fortschritt die langsamen und schmerzlichen Umwege ersparen und, so weit es in seiner Macht liegt, dem Menschen die Leiden seiner Existenz hinwegbeschwören würde! Es wäre hiemit eine vollendete Stufe zur Vervollkommnung der menschlichen Gesellschaft, einer jener wünschenswerthesten Vortheile erreicht, welche nur der Erfahrung der Jahrhunderte und den brennenden, der Reihe nach ihren Lauf bezeichnenden Leiden abgewonnen werden können, — es wäre ein weiterer Ring in der unendlichen Spirale erobert, die von Pascal's noch beklommenem Blick nur geahnt, endlich aber unseren Blicken durch Lessing's unsterblichen Geist klar enthüllt worden ist.

Allerdings würde es kein neuer Versuch sein, die Zukunft im Namen der Vergangenheit belehren zu wollen. Aber die Regeln, die man der letzteren entnimmt, zweideutig wie die Orakel, werden nur von denen goutirt, geschätzt und verstanden, die durch Schaden befähigt wurden ihre Bedeutung zu erkennen und ihren vollen Sinn zu erfassen. Wenn es sich erreichen ließe, daß die Vergangenheit an Stelle ihrer allgemeinen Sentenzen — denen die gegenwärtigen Verhältnisse fast immer nach irgend einer Richtung entschlüpfen — und ihrer sich auf Beispiele des Alterthums stützenden Maximen — die selten dem heutigen Stand der Dinge sich anpassen — weniger dogmatisirende Rathschläge geben würde, welche dieselbe gleich reife und gleich sinnige Weisheit, aber mit einer gebräuchlicheren, praktischeren, der Zeit günstigeren Anwendbarkeit diktirte: so würde man ohne Zweifel eines jener Mittel, deren man noch so wenige entdeckt hat, in Händen halten, um den jüngeren Generationen die Lehren zu sichern, welche die vorangegangenen häufig nur unter den schwersten Prüfungen gewonnen haben.

So lange die Warnungen der Wissenschaft und der Erfahrung nur im Gebiet der Abstraktion und Theorie bleiben, werden sie leider

von nur wenig Nutzen sein! Würden sie Schritt für Schritt den schüchternen oder anmaßenden Versuchen ihrer Jünger folgen: ihre Ermahnungen würden sicherlich einen rascheren und eingreifenderen Nutzen erlangen. Insbesondere aber ist es den Künsten und Wissenschaften zu wünschen, daß die normale Entwickelung der von ihnen bestimmten neuen Formen und der verschiedenen Zweige, die nur alternirend ihren höchsten Glanzpunkt erreichen, fortgesetzt durch eine gerechte Würdigung ihrer Werke, durch eine von aufgeklärtem Urtheil geleitete billige Vertheilung von Lob und Tadel unterstützt würden.

Denn bisher ist jene Entwickelung nur zu oft zurückgehalten und in ihrem Erblühen unterdrückt worden, so daß sie nur in unregelmäßiger, zusammenhangsloser Weise gehemmt, zerstückt, widerspruchsvoll, oft in Ungeheuerlichkeiten, Auswüchsen und Verschrumpfungen vorwärts kommen konnte.

Der sich mit der Aufgabe tragende Gedanke, das Verfahren aufzusuchen, durch welches sich eine solche Tendenz als der Verwirklichung fähig erweist, ist eben so anerkennenswerth wie edel. Dieses Ziel aber dürfte zunächst sich weder durch individuelle noch durch isolirte Bestrebungen erreichen lassen. Sollte es je — wenn auch nur theilweise — zu erringen sein, so wird es nur durch den Einfluß einer eingreifenderen und ausgedehnteren Thätigkeit, als sie individuellen und isolirten Bestrebungen möglich ist, geschehen können — durch eine Thätigkeit, welche verschiedene, aber verwandte Kräfte vereinigt und koncentrirt, ähnlich wie es seitens mancher Anstalten geschieht, welche in ihrem Schoße die auseinandergehendsten, ihrer Natur nach verschiedensten Arbeiten vereinigen, die aber in Folge ihrer gemeinsamen Quelle sich wieder in einer und derselben Richtung zusammenfinden.

Demzufolge gälte es die Berührungspunkte aufzufinden, durch welche der heilsame Einfluß der Erfahrung, des Volltalentes, des einsichtsvollen Urtheiles den Geist des gewaltsamen Suchens der Jugend durchdringen könnte, ohne ihn zu verscheuchen und ohne die erhabene Wahrhaftigkeit und das unwiderstehliche Übergewicht einer Autorität zu verlieren, die lediglich von den Motiven einer reinen Weisheit und frommen Güte sich lenken läßt. Oder ist es

nicht gerechtfertigt zu glauben, daß, wenn auch die immer ernsten Lehren der Vergangenheit und der immer brodelnde Eifer der Jugend sich am meisten auf anderen Gebieten begegnen, doch keines besser für ihre Verbindung sich eignet, als das Gebiet der Kunst? — der Kunst, die in des Wortes weitester Bedeutung jede Ausdrucksform des Gedankens und des Gefühls umfaßt, um sich allen zu manifestiren, sei es durch die Vermittelung des Wortes und des Tones oder sei es mit Hilfe von Linien, Umrissen und Farben, welche fühlbar die poetische Konception wiedergeben, mit der die Einbildungskraft die Gedanken und Gefühle in jeder ihrer zahllosen Formen färbt? — der Kunst deren sämmtliche Schöpfungen nur ein und dasselbe Ziel kennen, nur einen und denselben Erfolg erstreben: unsere Empfindungen zu erwecken und sie durch das Erkennen des Schönen und durch die Liebe zu ihm zu veredeln, so daß das, was anfangs Genuß ist, dann Bedürfnis wird?

Ebensowohl von der Kritik der Formen, wie gleichzeitig von der Kritik der Ideen abhängig, die obschon von bestimmter Begrenzung, doch darum nicht weniger eng miteinander verbunden sind, dürfte die Kunst sowohl der Weisheit der Erfahrung und der Kühnheit der Entdeckungen, als dem Geist der vergangenen und dem Geist der zukünftigen Jahrhunderte die natürlichsten Berührungspunkte bieten und bewähren. Scheint es doch, als müßten auf den Gebieten der Ästhetik nothgedrungen die gewöhnlichen Leidenschaften vor einem treuen und gewissenhaften Suchen nach dem verschwinden, was die Form am vollendetsten und für den Gedanken erhebendsten in sich trägt! Es ist eine Wahrheit: das, was den Geschmack reinigt, bewegt auch die Herzen — die Regeln der Kunst lehren uns eine größere Würdigung der Regeln des Gefühls.

In Berlin, der Stadt, wo noch heute die berühmtesten die schönen Zeiten Deutschlands überlebenden Männer weilen — Geister von eminenter Intelligenz —, haben diese jenem Gedanken den größten Ausdruck gegeben, als sie bei Gelegenheit der Feier des hundertjährigen Jubiläums der Geburt Goethe's das Projekt der Öffentlichkeit übergaben, unter den Auspicien dieses großen Namens ein Institut zu gründen, um „die künstlerischen Produktio-

nen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren."

Diese Worte sprechen, wie aus später veröffentlichten Schriften, welchen wir für die vorliegende kurze Arbeit einige Stellen entnehmen werden, noch deutlicher hervorgeht, den Grundgedanken des unter dem 5. Juli 1849 an ganz Deutschland gerichteten Aufrufs aus, welcher dieses auffordert sich an einer Stiftung zu betheiligen, deren Organisation es selbst festzustellen habe. Zu diesem Zwecke luden die Verfasser, der Kundgebung ihrer eigenen Ansichten sich enthaltend, die ganze Nation zu einem Austausch ihrer Ansichten durch Einreichung verschiedener Projekte ein, unter denen man eine Wahl treffen oder Kombinationen bilden könnte, wie die Mittel zu erlangen seien, welche am geeignetsten erscheinen, das Ziel zu verwirklichen, welches die obigen Worte bezeichnen — Worte, die in einer eben so glücklich als kurz gefaßten Formel die Aussichten, Hoffnungen und Ideen enthalten, die wir selbst nur schwach darzustellen vermochten.

Als man diesen schönen Plan faßte, bezeichnete man ganz natürlich Weimar als den Sitz seiner Verwirklichung. Der Dichter, welcher die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen am stärksten gefesselt hatte und welchem demzufolge heutigentags die Ehre zukommt mit seinem Lichte die Versuche zu dauernder Erhaltung der Wohlthaten der Musen zu erhellen, hat siebenundfünfzig Jahre seines Lebens in Weimar verbracht. Auch die anderen von uns genannten Berühmtheiten dieser Stadt geben ihr das Recht von allen Städten Deutschlands zum Sitze der Stiftung gewählt zu werden, deren Gründung man durch den an alle gebildeten Männer der deutschen Staaten erlassenen Aufruf zur Mitwirkung zu sichern hofft.

Im Monat Juli 1849 brachten die deutschen Journale folgendes Dokument, welches vollständig zu citiren wir uns nicht versagen können:

Aufruf zu einer allgemeinen Feier des Goethe-Festes in Deutschland.

„Der hundertste Jahrestag der Geburt Goethe's wird am 28. August des laufenden Jahres begangen: ein für ganz Deutschland wichtiger Tag, der wohl verdient in einem universellen Feste unseres gesammten Vaterlandes gefeiert zu werden.

Wer immer nur an der geistigen Bildung in Deutschland Antheil hat, nimmt auch an dem Vermächtniß Theil, das Goethe uns hinterließ. Weit über die Grenzen unseres Landes hinaus verbreitet sich die begeisternde Einwirkung seiner Werke. Möge darum der Tag, der sein Gedächtniß so lebendig auffrischt, mit entsprechend erhabener Festlichkeit begrüßt werden.

Mitten unter dem düsteren Gewölk, das die Wirren der Gegenwart umhüllt, scheinen keinerlei Feste besser geeignet einen heiteren Lichtstrahl und eine süße Ruhe uns zuzuführen, als die dem Genie Goethe's gewidmeten — diesem Genie der Ordnung, der Mäßigung, der Umsicht und der edelsten Freiheit, dem es gelang in seiner Arbeit sich zu beschränken und zu erleichtern, ausschweifende und angebildete Kräfte in die Schranken einer ruhigen Entwickelung und in friedliche Formen zu bannen.

Goethe, der seiner unbewußt auf den Hoheepunkt aller geistigen Anstrengungen, an das Ziel sich stellte, das alle Parteien vereint, stellt durch die ihm davon innewohnende klare Auffassung die moralische Einheit Deutschlands in dem Gebiete des Wahren, Schönen und Guten vollständig dar. Der Tag, der seinem Andenken gewidmet ist, wird auf diesem Gebiete auch diejenigen enger mit einander verbinden, die auf anderem Terrain einander als Gegner begegnen. Gleichwie die olympischen Feste die heftigsten Feindschaften der Hellenen häufig unterbrachen, indem sie in ihnen das gemeinsame Streben nach einem edlen und friedlichen Ruhm erweckten, so mögen die dem Goethe-Feste gewidmeten Tage ein Gemälde des Friedens und der Versöhnung inmitten trauriger Kämpfe gewähren.

Des Andenkens eines Goethe ist es würdig, daß er den Stützpunkt einer Genossenschaft gemeinschaftlicher und dauernder Anstrengungen bilde, von allem, was es in Deutschland Edles giebt. Möge die bevorstehende Feier dazu Veranlassung bieten: möge sie ein Institut in das Leben rufen, welches dazu bestimmt ist, die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.

Weimar, dieser Ort, von dem seine Gedanken und die von ihm geübte ausgebreitete Thätigkeit ihre Strahlen entsenden — Weimar, welches die leider jetzt verödeten Herde enthält, die Zeugen der Be-

mühungen, der thätigen Arbeiten seines Genies waren — Weimar eignet sich mehr als irgend ein anderer Ort zum Vereinsmittelpunkt für ein solches Institut, dessen Hauptzweck und detaillirte Tendenzen, sowie dessen günstigste Ausführungsmittel durch ein General-Komité festgestellt werden sollen, welches aus den aus allen Gauen Teutschlands zu berufenden kompetentesten Bewunderern des geciertsten Dichters zu bestehen hat.

Spater wird ein von den Betheiligten zu erwählendes Komité darüber Entschließung fassen, ob eine Schule für schöne Künste oder ein Museum, eine Akademie, oder ein anderes derartiges Institut zu gründen sei. Auf alle Fälle wird der Beruf solchen Institutes darin bestehen, die Kunst in Teutschland fördern zu helfen.

Demzufolge empfehlen die Unterzeichneten dieses Projekt allen Gebildeten Teutschlands, insbesondere allen den Beschützern und Gönnern der höheren Anstalten für Künste und Wissenschaften, sowie sämmtlichen Theaterintendanten und Theaterdirektoren in Teutschland und fordern dieselben auf an solchem Feste Theil zu nehmen, bei welchem die Ehre jedes Teutschen interessirt erscheint, um die Bedingungen eines derartigen Institutes in Erwägung zu ziehen und unter ihrer Mitwirkung die darauf bezüglichen Projekte und Verwilligungen zur Geltung zu bringen. Gern werden Unterzeichnete alsdann den zur Ausführung dieses Planes erforderlichen vorbereitenden Arbeiten sich unterziehen."

— — — — — — — — — —

„Mit Rücksicht auf die Wichtigkeit dieses Festes soll eine Medaille geprägt werden, nach einer Zeichnung des unterschriebenen Peter Cornelius, unter Ausführung des Medailleurs Fischer.

Gezeichnet: **August, Boeckh, Cornelius, Diesterweg, Holzapfel, v. Humboldt, v. d. Hagen, Küstner, Lichtenstein, Maßmann, Odebrecht, Olfers, Pischon, Rauch, Reissig, Rötscher, Rungenhagen, v. Schelling, Stüler, Teichmann, Varnhagen v. Ense, Werder, Zenne.**"

Dieser Aufruf fand, wie sich erwarten ließ, sein erregtestes Echo am Hofe Weimar's. Dieser trug sofort Sorge, sich alle Pläne vorlegen zu lassen, die den aufgestellten Gesichtspunkten und Intentionen entsprachen, um dem edlen Plane die größte Ausdehnung und beste Realisirung zu gewähren. Denn derselbe berührte die regierende Familie ebensowohl wegen seiner geistigen Größe, als wegen seiner Beziehung zu Weimar und dessen traditionellem Ruhme. Den ganzen Gedanken dieses Aufrufs, sowie den weiten Wirkungs-

kreis, den er umfaßte, durchschauend begriff der Hof, daß ein Institut, dem er seine hohe Protektion bewilligte, sich nicht darauf beschränken dürfe, ausschließlich ein einziges Gebiet der Wissenschaften oder der Künste zu ermuntern, sondern daß er seine einflußreiche Wohlthätigkeit weiter zu erstrecken habe. Mit jenem Eifer, der ihn gegenüber allen seiner Fürsorge würdigen Unternehmungen charakterisirt und dessen Beharrlichkeit in dem Überwinden von Schwierigkeiten unermüdlich bleibt, nahm der Hof zu Weimar den Gedanken einer alljährlichen Preisvertheilung auf, die abwechselnd die Literatur, die Skulptur, die Malerei und die Musik treffen sollte.

Da jedoch der Aufruf vom 5. Juli die Überreichung verschiedener Projekte von Seiten derer veranlaßte, welche durch ihre materielle oder geistige Betheiligung dazu beitragen möchten die Ausführung des von den Unterzeichnern angeregten Wunsches zu beschleunigen, wollte der Weimarische Hof, ehe er den von ihm adoptirten und begünstigten Plan laut werden ließ, abwarten, welche andere Projekte dem Berliner Komité unterbreitet würden.

Am 28. August 1849 wurde das Goethefest gefeiert. Theatralische Aufführungen fanden sowohl an jenem Tage als auch später zum Besten der kaum erst flüchtig skizzirten Stiftung statt, die ihre definitiven Verhältnisse erst nach dem Maßstab des Fonds bestimmen konnte, über den sie zu disponiren haben würde. Der Hof sowohl als auch die Stadt Weimar bezeugten bei jenem Jubiläum den thätigen Antheil, zu dem sie sich bei einer Manifestation verpflichtet und berechtigt hielten, deren Zweck zunächst darin bestand, das Andenken des Mannes von Genie zu ehren, der bei ihnen die Heimat seiner Wahl gefunden hatte.

Zwei Monate später beauftragte das Komité zu Berlin die Herren von der Hagen, Carl Robert, Maßmann, Oderbrecht und Pischon über die vorläufigen Pläne, welche die Aufmerksamkeit des Komités auf sich gezogen hatten, Bericht zu erstatten, worauf dieselben in einem unter dem 29. Oktober unterzeichneten Gutachten, welches die in dem Aufruf vom 5. Juli nur angedeuteten Grundgedanken des Komité näher entwickelt, ihre Ansichten der Öffentlichkeit übergaben. Da diese Broschüre nach unserer Ansicht eine treffliche Dar-

legung der Principien enthält, welche nothwendig an die Spitze der Goethe-Stiftung zu stellen sind, citiren wir einige ihrer Seiten wörtlich, hiebei vorausschickend, daß die eben genannte Kommission nur über drei ihrer Prüfung unterbreitete Pläne ihr Urtheil formulirte, ihrer Aufgabe aber in einer vollständigeren und exakteren Weise nachzukommen glaubt, wenn sie, um eine dem Geist Goethes entsprechende und mit ihm in Beziehung bleibende Stiftung ins Leben zu rufen, diese Prüfung mit einigen erwägenden Betrachtungen über die zu benutzenden Mittel einleitete. Diese Betrachtungen entwickeln den Sinn der in dem Aufruf vom 5. Juli enthaltenen Worte und geben dem Wunsche Ausdruck: die künstlerischen Produktionen in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.

Wenn die auf dieses Ziel gerichteten verschiedenen Mittel ihre hinreichende Beleuchtung gefunden haben und alles das ausgeschieden ist, was dem Ziele des Aufrufs der Unterzeichner nicht entspricht, wird sich einerseits leichter nachweisen lassen, inwieweit die von unserem Komite zu prüfenden verschiedenen Vorlagen und Vorschläge in Übereinstimmung mit jenem Ziele stehen und zu stehen fähig sind und inwieweit nicht; andererseits wird sich mit um so größerer Klarheit nachweisen lassen, was noch zu wünschen und zu realisiren übrig bleibt. Wir citiren darum zunächst das über die zu wählenden Mittel Gesagte und lassen hierauf das Gutachten der Kommission, die drei Vorlagen betreffend, folgen.

II.

„Welche weite Ausdehnung man auch sich verständigt haben mag dem Worte „Kunst" zu geben, so kann es uns doch nicht in den Sinn kommen, dasselbe über diejenigen Künste hinaus zu erstrecken, deren Gebiet ein fest begrenztes ist, diejenigen, die plastische Formen besitzen, und die, welche von der Sprache abhängig sind. In einem der Projekte, die wir zu prüfen genöthigt waren, findet sich die Kunst des Lebens erwähnt. Diese aber sowohl als viele andere Gegenstände, auf welche der Ausdruck „Kunst" im gewöhnlichen Leben Anwendung findet, steht zu wenig mit jenen von uns genannten Künsten

in Beziehung und entspricht nicht genügend dem Sinne der oben citirten Worte fraglichen Aufrufes, als daß wir einwilligen könnten, dieselbe hiermit unter solcher Bezeichnung zu begreifen. Überdies hat diese Kunst zu wenig direkte Beziehung auch zu Goethe selbst, um in den Gesichtskreis einer Stiftung hereingezogen zu werden, deren Beruf nicht wohl dahin gelegt sein könnte, mit anderen Künsten als den gemeinhin unter dem Ausdruck der „schönen Künste" verstandenen sich zu beschäftigen.

A. Zu den Künsten, die durch die Sprache bedingt sind, zählen wir Poesie, Beredsamkeit und Deklamation. Die Poesie ist ohne allen Zweifel die geeignetste, um den Gegenstand einer den Namen Goethe's tragenden Stiftung zu bilden. Von ihr haben wir daher auch in der ersten Linie zu reden.

Wir glauben, daß Schulen für Poesie den Ansichten und Tendenzen Goethe's nicht entsprechen würden, und in keiner Weise sich genugsam legitimiren könnten. Wir dürfen kaum erwarten, daß ein akademischer Wettkampf dahin führte, ein neues Aufblühen der Poesie zu veranlassen, schlummernde Fähigkeiten zu erwecken, arbeitsame Intelligenzen aufzumuntern und wahrhafte Talente zu begünstigen. Gleichwohl wäre der Ausdruck einer Preiserkennung nicht eben zu vernachlässigen, die, vom deutschen Publikum bereits mannichfaltig, nur auf ein bestätigendes Faktum zu warten haben würde. Heute noch befinden wir uns außer Stande, die wirksamste Modalität zu bezeichnen, in welcher eine solche Aufmunterung zu realisiren sein dürfte. Niemand vergißt mit größerer Leichtigkeit als ein Dichter die positiven Fragen des Lebens und niemand findet sich daher häufiger als er hinausgeschleudert in den Kampf mit behindernden, verwirrenden Umständen. Deutschland zumal besaß viele Dichter, die in Noth und Elend untergingen. Sicher aber gehört es daher zu den Attributen eines Institutes, welches bestimmt ist die Arbeiten der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben, um deren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu vermehren, daß es der Noth der Dichter Abhilfe verschafft. Auch daran hat solches Institut nothwendig zu denken, daß die Entwickelung keimender Talente Beschützung finde. Demnach würde der Beistand, der den mit traurigen Verwickelungen kämpfenden Dichtern verliehen wird, die Ermunterung, welche junge Autoren erfahren, und die Preiserkennung, die den Werken von anerkannter Schönheit zu Theil wird, als der Sorgfalt des Institutes würdig zu empfehlen sein.

Die Beredsamkeit ist viel mehr ein Bedürfniß des Fortschrittes, als eine Kunst, welche direkt an das Andenken des großen Dichters zu knüpfen wäre. Gleichwohl dürfte die Goethe-Stiftung dieselbe nicht gänzlich unberücksichtigt lassen. Allerdings möchte es für sie unpassend

erscheinen. Schulen der Beredsamkeit zu gründen, um so mehr, da zu deren Verfügung Mittel gestellt werden müßten, die bei weitem die pekuniären Hilfsquellen des Institutes übersteigen. Überdies würden die Schulen der Beredsamkeit, in denen man die Form und Regeln dieser Kunst zu lehren hätte, keineswegs mit den Ansichten übereinstimmen, die Goethe unablässig verfochten hat zu Gunsten einer freien, naturgemäßen Entwicklung des menschlichen Gedankens und für seine Befreiung von jederlei Fesseln, die ihn gleichsam mit einer Zwangsjacke umspannen könnten. Gleichwohl wäre es gut, wenn jene Anstalt eine Gelegenheit darbote, die Beredsamkeit weiter zu bilden, indem sie für die bei jenen Feierlichkeiten zu haltenden Reden Stoffe wählte, die geeignet wären vorzügliche Redner zu begeistern.

In einer Zeit, wo fast sämmtliche Staaten Deutschlands Konstitutionen besitzen, welche die Übung der Tribunenrede erheischen, in der künftig ernstliche, obschon, wie wir hoffen, auf das Gedankengebiet sich beschränkende Kämpfe unvermeidlich sein werden, wird man auf den Gedanken geführt, daß Redner und Staatsmänner von Ruf, die zeitweilig oder für immer aus der parlamentarischen Arena sich zurückgezogen, darein willigen würden, von dem Gang der politischen Wissenschaften und deren gesunder Auffassung und Weiterbildung sich nicht vollständig auszuschließen, bereitwillig mit ihrer Erfahrung und ihren Rathschlägen nicht nur die Talente der Jugend, sondern auch erprobte Talente der Männer zu unterstützen, welche die Absicht haben, der politischen Karriere sich zu widmen. Man würde sich täuschen in dem Glauben, daß auf unseren Gymnasien und Universitäten die Beredsamkeit schon genugsam geübt und gepflegt werde, um jede anderweite Fortbildung als überflüssig erscheinen zu lassen. Auf den höheren Schulen, wo sie gelehrt wird, hat die Beredsamkeit vorzugsweise einen wissenschaftlichen Charakter und läßt die Fragen des politischen und praktischen Lebens jederzeit unberührt. Die Lehrstühle der Eloquenz sind selbst so selten und so exceptionell, daß es nicht schwer ist, in einem Alter von 30 bis 40 Jahren die Regeln zu vergessen, die man zuweilen in seiner Jugend erlernt hatte. Weimar, in dem Aufruf vom 5. Juli als eine Stadt bezeichnet, wo Goethe und viele andere Männer von bevorzugter Geisteskraft einen Wirkungskreis für ihre Thätigkeit gefunden haben, wäre besonders geeignet zu einem solchen Orte, an welchen manche Staatsmänner vorzugsweise sich zurückziehen und wo sie um so besser einen edlen Gebrauch von ihren Fähigkeiten machen können, als die Nachfolger Carl August's dort fortdauernd das Wahre, Schöne und Gute in seinen verschiedenen Manifestationen beschützen, und als die Gastfreundschaft der Bewohner Weimar's für seine berühmten Gäste von neuem wieder bei der zu Ehren des Andenkens von Goethe veranstalteten jüngsten Feier sich bewährt hat. Wenn in der That Erfurt der Sitz unserer Staatenrepräsentation wird, um wie viel günstiger als andere Hauptstädte würde auch aus

dieser Rücksicht Weimar zu erwähntem Zwecke gelegen sein! Die Aufgabe der Goethe-Stiftung würde jedoch minder darin bestehen, beträchtliche Summen ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdend zu Anstrengungen zu verwenden, die auf Befruchtung dieses Gebietes geistiger Thätigkeit abzielen könnten, als darauf, lediglich durch ihren Einfluß solche Anstrengungen zu ermuntern und zu beleben.

Von den drei oben bezeichneten Arten, welche zu Gunsten der Poesie in Anwendung kommen können, nämlich: der Preiserkennung, der Unterstützung und der Aufmunterung, glauben wir, daß die beiden letzteren für die Beredsamkeit nicht erforderlich sind, weil die zur Darstellung von deren Zweckmäßigkeit hervorgehobenen Motive im allgemeinen auf die Redner nicht anwendbar erscheinen. Es bleibt daher nur die durch die glänzendsten oder überzeugendsten Reden verdiente Preiserkennung übrig, um unter die Attribute der Goethe-Stiftung Aufnahme zu finden.

Die Kunst der Deklamation würde vielleicht von allen die mit dem Andenken Goethe's am engsten verbundene sein, und es wäre natürlich, zu Gunsten der Errichtung einer dramatischen Schule zu plaidiren, da der große Mann mehrere Jahre hindurch seine eigene Bemühung auf Beschäftigungen dieser Art verwendete. Weimar, schon als der für die Goethe-Stiftung geeignetste Ort bezeichnet, wäre in solchem Falle dies noch mehr als irgend ein anderer sein, weil diese Hauptstadt, wo ein den Künsten befreundeter Hof residirt, seit vielen Jahren ein, Dank dessen Sorgfalt, blühendes Theater besitzt. Die großen Bühnen waren dieser Art Schulen niemals günstig, während man sich erinnert, daß die bedeutendsten Künstler, um nur Herrn und Frau Wolf zu erwähnen, aus Weimar hervorgegangen sind. Gleichwohl dürfte man nicht unbedingt dem Vorschlag beistimmen, unmittelbar eine derartige Schule zu stiften, da man zur Zeit noch nicht die Summen zu bemessen vermag, über welche man zu verfügen haben wird.

Von den drei erwähnten Mitteln zur Beförderung des Wettstreites — der Preiserkennung, der Unterstützung und Aufmunterung — würde für die Kunst der Deklamation ebenso wie für die Beredsamkeit einzig das erstere zu empfehlen sein, da in der Regel die guten dramatischen Künstler der Gelegenheit nicht ermangeln, sich eine unabhängige Stellung zu sichern und da die Aufmunterung zumeist in einem fast unverhältnismäßig hohen Grade ihnen gewendet wird.

B. Die Musik bietet uns gewissermaßen einen Übergang von den durch die Sprache bedingten zu den plastischen Künsten. Überdies ist sie diejenige Kunst, welche von allen am unmittelbarsten des Gefühles sich bemächtigt und welche hierdurch am meisten befähigt erscheint, „das Leben der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben und ihren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu vermehren."

Es ist hier nicht der Ort, uns weitläufig darüber zu verbreiten, wie sehr der Gesang, die Melodie und Harmonie eindringen in die innersten Regionen der Seele und somit beitragen zu deren Erhebung. Die Schönheiten unserer Nationalmusik werden über Deutschland hinaus gewürdigt und sein musikalisches Genie dringt bis zu den fernsten Gegenden Europa's, selbst dahin, wohin die europäische Civilisation noch kaum ihre ersten Strahlen entsendet. Unter demselben Himmel, wo einst die Minnesänger unter einander wetteiferten, ertönen noch jetzt die lieblichsten Gesänge. Fast sämmtliche Städte Thüringens haben ihre „Liedertafel", fast alle Dörfer ihren „Gesangverein". Die Stürme des Jahres 1848 haben gleich wie viele andere Dinge, so auch die Musikfeste Thüringens wenigstens momentan unterbrochen. In den Herzen seiner Bewohner aber ist die Liebe zur Musik nicht erloschen. Eine der ersten Ausgaben der Goethestiftung könnte sein, diese Musikfeste wieder aufleben zu lassen, und, nicht auf Thüringen sie beschränkend, über ganz Deutschland zu verbreiten.

Wir erklären uns gegen die Errichtung specieller Gesangschulen, da solche zu weit von konsequenter Ideenverbindung sich entfernen würden, welche dieses Institut mit dem Geiste Goethes zu bewahren hat. Indem man aber eine andere Form wählt, um diese musikalischen Produktionen anzuregen, müßte man für die Musiker sowohl, als für die Dichter das Augenmerk der Goethe-Stiftung auf die Nothwendigkeit lenken, ihnen Preiserkennung, Aufmunterung und Unterstützung zuzuwenden.

C. Die Sammlungen von Kunstschätzen, sowie die an denselben sich bildenden Schulen erscheinen vorzugsweise geeignet, um den plastischen Künsten diejenige Ausdehnung und den wünschenswerthen Einfluß zu sichern, den sie auf den Geschmack und Geist der Nation zu üben vermochten. Man weiß aber, welche ungemein starke Geldmittel erforderlich sind, um ähnliche Sammlungen, wo sie bereits bestehen, zu erhalten — wie viel mehr also da, wo sie erst ins Leben zu rufen sein würden! Das Komite glaubt daher, zur Zeit mindestens, auf alle Projekte dieser Art verzichten zu sollen. Wenn, wie man hoffen muß, die deutschen Regierungen eines Tages die Goethe-Sammlungen zu einem Nationalerwerb stempeln würden, so würde man zu glauben versucht, daß letztere leicht den Kern eines künftigen Museums bilden möchten. Nach den Katalogen indeß, die von diesen Sammlungen veröffentlicht worden sind, theilen wir nicht die Ansicht, daß dieser Gedanke leicht realisirbar erscheine. Erwähnte Sammlungen umschließen die verschiedenartigsten Gegenstände, ohne daß die Kunst bei ihrer Wahl und zumal bei ihrer Anordnung die Entscheidung gegeben hätte. Ihr größter Werth besteht darin, daß sie Goethe angehört haben, und, um ihre Anzahl zu vergrößern, müßte man solche Gegenstände hinzufügen, die das Andenken Goethes in sich tragen.

Wollte man andere Objekte in diese Sammlung einbringen, so hörte letztere bald auf eine Goethe-Sammlung zu sein.

Wir glauben, daß die Preiserkennung und Aufmunterung, die für Maler, Bildhauer u. s. w. bestimmt ist, zweckentsprechender nur indirekt zu üben sein möchte. — Die Schöpfungen der plastischen Künste werden nicht gleich rasch wie die der Poesie verbreitet und können nur ausnahmsweise und nur von Seiten derer der Gegenstand einer allgemeinen Preiserkennung sein, die mit der Bildung höhere Kunstansichten verbinden. Obschon das Komité sich wenig günstig über den von den Preisen geübten Reiz geäußert hat, so scheinen ihm diese gleichwohl empfehlenswerth für die Meisterwerke der plastischen Kunst.

Wenn die Dichter nur selten um Rücksichten der materiellen Lebensbedürfnisse sich bekümmern, so ist das Gleiche mit den Malern, Bildhauern und ähnlichen Künstlern der Fall. Unter den civilisirtesten Völkern haben dieselben zuweilen die härtesten Entbehrungen erduldet. Wenn man also bemerkte, daß der in Noth befindliche Dichter durch die projektirte Stiftung unterstützt zu werden verdiene, so hat sicher der Jünger der plastischen Kunst in gleicher Lage ein gleiches Recht in Anspruch zu nehmen.

Ein noch größeres Recht vielmehr! Denn derjenige, der den plastischen Künsten sich weiht, muß dem Bedürfniß seiner Vervollkommnung Rechnung tragend Studien erfüllen, die nicht immer innerhalb der Grenzen seines Vaterlandes zu beendigen sind, während dem Dichter im Gegentheil es zum Nutzen gereicht, lediglich mit Einwirkung des Nationalgeistes sich zu durchdringen. Während dieser mithin mit geringen Kosten und ohne bedeutende Verlegenheiten seine Meisterwerke schafft, die durch ihre Ausarbeitung selbst zu seiner Vervollkommnung beitragen, muß der Maler oder Bildhauer mehr als ein entferntes Land durchstreifen, um zu gleichem Ziele zu gelangen.

Das Komité glaubt daher, daß die Künstler dieser Gattung beim Beginn ihrer Laufbahn vorzugsweise mit pekuniären Hilfsmitteln unterstützt werden müssen, damit sie die ihnen unentbehrlichen Reisen unternehmen können. Das Komité betrachtet die zu solchem Zwecke zu verwilligenden Summen als in ihrer Verwendung der Tendenz entsprechend, die der Goethe-Stiftung aufzuträgen sein wird."

— — — — — — — — — —

Nachdem die Kommission in Erwägung gezogen, welchen Weg einzuschlagen am zweckmäßigsten erscheine, ging sie zur Prüfung der drei ihr unterbreiteten Projekte über, wie folgt:

A. Das erste wird durch den General-Direktor v. Olfers eingebracht und stellt in Antrag, daß eine von Rauch bereits entworfene Gruppe Seitens des Komité in Ausführung gebracht werde. Diese

Gruppe, deren Gipsmodell einen Theil der auf Goethe bezüglichen, bei Gelegenheit des Festes vom 28. August 1849 zu Weimar exhibirten Ausstellungsgegenstände bildete, stellt uns Goethe und Schiller dar, so wie im Leben sie uns erschienen, einander verwandt und genahert. Ohne uns aber mit der allerdings von uns gehegten festen Überzeugung aufzuhalten, daß diese Gruppe eines Tages ohne Mitwirkung des gegenwärtigen Komite ausgeführt werden wird, meinen wir, daß es von sehr zweifelhaftem Nutzen sich bewähren möchte, sämmtliche financiellen Hilfsquellen, über welche das Komite verfügen kann, auf einmal zur Anwendung zu bringen und solchergestalt auf jede Möglichkeit zu verzichten, die Worte seines Aufrufs zur Wahrheit zu machen, indem es den Wunsch ausdrückte „die Arbeiten der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben, um deren bildenden Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Nation zu erhöhen." Von solcher lokaler Verschönerung der Stadt Weimar würde aber das gesammte Deutschland nicht Nutzen zu ziehen vermögen. Aus diesen Gründen glaubt das Komite diesen Plan nicht adoptiren zu dürfen.

B. Der zweite stammt vom Direktor Diesterweg. Derselbe ist ausführlich in einem seiner Darstellung besonders gewidmeten Schriftchen ausgeführt und betrifft ein Fraueninstitut, welches in Weimar gegründet werden sollte. Der Autor verlangt:

1. die Einführung eines Lehrkursus über physische und geistige Erziehung für erwachsene Mädchen, sowie gleichzeitig ein Lehrerinnen-Seminar,
2. eine Stiftung, die den Müttern und Erzieherinnen Anleitung giebt über die Richtung der dem zarteren Kindesalter zugewendeten Sorgfalt,
3. einen Muster-Kindergarten nach den Principien von Friedrich Fröbel, der den verschiedenen Erfordernissen der verschiedenen Bildungsstufen entspricht,
4. als letzten Zweig dieses Institutes eine Art Museum.

Da diese kleine Schrift zur Öffentlichkeit gelangt ist, so werden wir die Einzelheiten des fraglichen Planes als unseren Lesern bekannt voraussetzen.

Die Kommission war einstimmig der Ansicht, daß, bevor man sich mit dem innerlichen Werth einer Proposition zu beschäftigen habe, man zuvörderst darüber sich versichern müsse, ob dieselbe in irgend einer Weise sei es mit dem Genie Goethes, sei es mit den Tendenzen des Aufrufs vom 5. Juli in Verbindung stehe. Nun kann man nicht wohl leugnen, daß das Projekt des Hrn. Diesterweg von einem rein pädagogischen Interesse ist und sonach in gleiche Kategorie mit den Pestalozzischen Anstalten gehört.

„Gleichwie die Philosophie die vornehmste der Wissenschaften

ist." — sagt der Verfasser der Proposition — „ebenso ist die Kunst des Lebens die vornehmste der Künste, die zum größeren Theile uns durch die Frauen gelehrt werden muß." Wer möchte die wahrhafte Philanthropie und die edle Absicht in Zweifel ziehen, von denen dieser Plan Zeugnis giebt? Wer wollte dem kühnen Gedanken Raum geben, daß die Kunst, die Menschen zu erziehen, das heißt: aus ihnen gottgefällige Wesen zu bilden, nichts mehr zu wünschen übrig lasse? — — Aber hat Goethe jemals einen besonderen Einfluß auf die Erziehung der Frauen geübt?

Es ist richtig, daß Goethe im „Wilhelm Meister" und in den „Wahlverwandtschaften", sowie in mehreren anderen Werken eine Reihe von Frauenbildern gezeichnet, deren Einfachheit und Naturwahrheit unsere Bewunderung im höchsten Grade erregt. Das aber sind ideale Konceptionen, und nur selten läßt die Wirklichkeit solche weibliche Wesen uns schauen. Mindestens ist man berechtigt, es für nicht leicht möglich zu halten, daß Geist und Herz ein so vollständiges Gleichgewicht in solchem Grade der Vollendung bewahren. Wenn einerseits die Kommission dafür hält, die von jenen weiblichen Charakterzeichnungen erzeugten Betrachtungen, die ganz eigentlich auf das Gebiet der jetzigen Erziehung gehören, den Lehrern selbst überlassen zu müssen, so kann sie andrerseits nicht umhin, offen zu bekennen, daß nach ihrem Dafürhalten die Gründung einer Frauenakademie aller anderer Orten als in Deutschland ein spöttisches Lächeln erwecken würde — auch in England selbst, wo das Familienleben nicht minder als bei uns in Ehren gehalten wird, und daß jene Akademie Gelegenheit bieten würde, den so häufig schon uns gemachten Vorwurf zu erneuern unseres Mangels an Takt und praktischen Sinnes, sowie unserer Neigung zu chimärischen Träumereien.

Die Errichtung eines solchen Muster-Institutes zu Weimar bleibt dem Geiste unseres Aufrufs vom 5. Juli vollständig fremd. Man kann nicht ohne Subtilität „die Kunst des Lebens" unter die Klasse derjenigen Künste zählen, die mit Recht den Namen der schönen Künste tragen. Und der Autor dieses Planes gesteht selbst zu, daß, als er jenen Aufruf zeichnete, er weit entfernt war, an diese Kunst zu denken. Die Kommission hat in der Einleitung dieser Schrift über die Wahl derjenigen Künste sich geäußert, welche nach ihrem Erachten von Seiten der Goethe-Stiftung ausschließlich in das Auge zu fassen sind, und hält daher für überflüssig, hier sich zu wiederholen.

Abgesehen von allen diesen Betrachtungen darf man auch die mannigfachen Schwierigkeiten sich nicht verhehlen, welche die Ausführung eines solchen Planes bezeiten würden. Ohne uns mit einer langen Aufzählung derselben aufzuhalten, erachten wir für unerläßlich darauf hinzuweisen, daß die für Realisirung dieses Planes erforderlichen Kosten die Kräfte des Komité bei weitem übersteigen würden.

C. Das dritte von Professor R. Koch eingebrachte Projekt besteht darin, daß am 28. August jeden Jahres zu Weimar ein Preis ertheilt werden solle, der abwechselnd für Poesie, Malerei, Skulptur und Musik zu bestimmen sei.

Dieser Plan fand in der Kommission die lebhafteste Sympathie, denn er umfaßt alle nur möglicher Weise anwendbaren Mittel, um eine dem Geiste Goethes adäquate Stiftung zu gründen, in dem Umfang, wie solche Mittel zu Anfang dieser Blätter angedeutet worden sind und wie das Komité dieselben seiner Bemühungen würdig erachtet. Dieser Plan umschließt gleichzeitig die Tonkunst, die Malerei, die Bildhauerkunst und die Musik und kann Preiserkennung, Aufmunterung und Unterstützung in sich vereinen. Dieses Projekt ist von Weimar selbst ausgegangen, wo man alljährlich zum 28. August eine zur Ehre von Goethes Andenken veranstaltete Preisvertheilung wiederkehren zu sehen wünscht, deren nähere Modalitäten noch zu bestimmen sein würden.

Gleichwohl glaubt das Komité, diesen Plan nur in Verbindung mit einem anderen befürworten zu dürfen. Es scheint ihm räthlich darnach zu streben, daß als nächste Realisirung der bezüglich der Goethe-Stiftung von ihm bezeichneten Wünsche das Wiederaufleben der bei Besprechung der Musik oben erwähnten deutschen Sängerfeste erzielt werden möge. Vereint mit einer Preisvertheilung würden sie leicht ausführbar sein. Die Kommission ist der Ansicht, daß man allen Bedingungen einer verständigen Gedächtnißfeier des 28. August genügt haben würde, wenn man die Musikfeste Thüringens wieder in das Leben rief, begleitet von der Zutheilung eines Preises für ein vorzügliches Musikwerk. Die Kommission glaubt der Zeit die Bestimmung darüber anheimstellen zu dürfen, welche Künste der Reihe nach mit solchen Preisen zu bedenken sein möchten, oder auch ob mehrere Kunstarten gleichzeitig zur Preisbewerbung zugelassen werden können, je nach der größeren oder geringeren Theilnahme, welcher die Goethe-Stiftung unter den deutschen Völkerschaften begegnen wird, mit andern Worten, je nach der Ausdehnung ihrer financiellen Hilfsquellen.

Der Kommission scheint es, als könne solchergestalt die Goethe-Stiftung als fruchtbarer Keim sich bewähren, aus dem eine den bei den Nationen des Alterthums gebräuchlich gewesenen volksthümlichen Festen analoge Sitte sich bilden möchte, indem man bei diesen Festen in regelmäßigem Turnus Gesangpreise, Poesiepreise und Ausstellungspreise der deutschen Kunst gewähren würde. Das Komite besorgt jedoch nicht die Tragweite seiner effektiven Hilfsmittel zu überschreiten, indem es möglichst bald eine wenn auch unvollkommene Realisirung der von diesem Projekte erweckten schönen und großartigen Hoffnungen versuchen möchte. Es ist vielmehr der Ansicht, daß es selbst vorzuziehen sein möchte, mit dem zu beginnen, was mittelst weniger Kosten und darum ohne Aufschub ausführbar erscheint. Die Gesangfeste, die bis

zum Jahre 1848 durch ganz Deutschland in stetem Zunehmen waren, scheinen ihm sämmtliche zu diesem Zwecke erforderlichen Bedingungen in sich zu vereinen. In dem folgenden Artikel werden daher die hauptsächlichen Grundlagen entwickelt, auf denen solche festliche Vereine in das Werk gesetzt werden konnten." — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Berlin, den 29. Oktober 1849.

Gezeichnet: **v. d. Hagen, Karl Koch, H. F. Maßmann, Oebrecht, Pischon.**

Der Passus C, auf welchen sich diese letzten Zeilen beziehen und welcher der letzte des Gutachtens ist, das wir zum großen Theil citirten, enthält Erwägungen, die zu Gunsten jener periodischen Feste plaidiren, denen der Boden Thüringens seit dem zwölften Jahrhundert, dieser blühenden Epoche der Minnesänger, so günstig war. Zugleich aber enthält er auch den Ausdruck der sehr natürlichen Befürchtungen, daß das Wenige der materiellen Mittel, welches den deutschen Volkerschaften bei den so verwickelten und schwierigen Zeitverhältnissen erlaubt ist dem gegenwärtig ihres Interesses so würdigen Unternehmen zu widmen, für seine Realisirung nicht ausreichend sei.

Nach Durchlesung dieses Auszuges bleibt man überzeugt, daß daß die Kommission, die vorangegangenen Vorschläge ablehnend, sich der von Professor Koch und zwar aus Weimar ausgegangenen Idee mit Wohlgefallen zugewendet hat. Diese Idee bildete jedoch nur die Skizze des Projektes, welches wir die Ehre hatten dem Hofe zu Weimar zu unterbreiten und dessen Darstellung diese Blätter beschließen wird.

III.

Die Feierlichkeit, mit welcher das hundertjährige Jubelfest der Geburt Goethes begangen wurde, gab Gelegenheit zu einer glücklichen Unterbrechung der Politik, die während der letzten Jahre ganz Deutschland bewegte und in Athem erhielt. Sie lenkte die Geister von den gefährlichen, komplicirten und sie gegenwärtig absorbirenden Fragen ab, um sie auf andere, nicht minder wichtige, nicht weniger hohe, aber verlockendere zu richten, deren Einfluß nur wohlthätig sein kann, indem sie die von den inneren Kämpfen der Völker aufgestachelten Leidenschaften beschwichtigen: auf die Fragen der Kunst und Poesie, der Ästhetik und Moral, der Philosophie, welche Licht verbreitend sicher wenigstens die Konfusion des Gemenges mindern werden. Die hervorragenden Männer, deren Aufruf dem gesammten Deutschland zu Gunsten einer Stiftung galt, welche dem Enthusiasmus, den jener Gedanke hervorgerufen, zu verdanken wäre, haben diesen wohlthätigen Einfluß zu verlängern und zu vermehren versucht, indem sie nach dieser Seite hin eine Aufmerksamkeit fesselten, die außerdem mehr als wahrscheinlich nur vorübergehend gewesen wäre. Dieser von einer schönen Erregung des menschlichen Gefühles diktirte Wunsch, der so hervorragend ist, daß er über Zeit und Umstände hinweg von den gewohnten Sorgen der Philanthropie absieht und sich in einem noch höheren, wenn auch eingeschränkteren Gedanken, in dem der Goethe-Stiftung, einen Ausdruck schafft, muß wohl als ein Faktum angesehen werden, das mit Recht unser Nachdenken fordert. Die Namen, die jenen Aufruf unterzeichneten, sind für seine Bedeutung eine Bürgschaft; er wird nicht verfehlen gehört zu werden; und das Vertrauen, welches wir zu dem richtigen Gefühl der Massen hegen, läßt hoffen, daß es keine

vergebliche Mühe war, sich ernstlich damit zu beschäftigen, wie in edelster Weise dem Zwecke entsprochen werden kann, der mit jenem Gedanken sowohl seitens seiner edelmüthigen Urheber, als auch seitens seiner späteren würdigen Theilnehmer verbunden wird.

Ganz Deutschland ist aufgerufen an dieser That Theil zu nehmen — ganz Deutschland wird seine Blicke den Resultaten zuwenden, welche diesem Projekt entspringen werden. Jener Aufruf erfleht gleichsam eine Art Gottesfrieden, indem er sämmtliche Parteien auffordert, sich dauernd in den Bestrebungen für die ewigen, unwandelbaren Interessen des Wahren, Schönen und Guten zu vereinen — Bestrebungen, welche immer alle deutschen Stämme in einer höheren Einheit verbunden haben und nun in diesem Ereigniß die Aufmerksamkeit aller auf sich ziehen. Man hat Weimar für die ruhmvollen Zusammenkünfte gewählt, die, was wir kaum bezweifeln, denselben Ruhm und Glanz verbreiten werden, wie einst die Olympien Griechenlands, mit denen sie, wir möchten glauben prophetisch im voraus verglichen worden sind. Jetzt aber werden diese Feste nicht mehr auf einer engen Halbinsel, wie sie der Peloponnes ist, gefeiert, jetzt nicht mehr besucht werden von Völkerschaften, die vor allem der Kunst und Poesie ergeben sind, auch sind sie nicht von einem zauberhaften Klima begünstigt: jetzt stehen ihnen vielmehr Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, vielleicht unübersteigliche entgegen. Es kann darum gar nicht sorgfältig genug geprüft werden, welches die Lebensbedingungen sind, deren sie bedürfen und die verhindern, daß der Impuls, den so große Geister ihnen zu geben versuchten, sich verflüchtige und weiter keine andere Spur zurücklasse als die eines bewundernswerthen Planes.

Es dürfte schwer halten, die zwei Hauptbedingungen, welchen die Künste und Gegenstände zu unterstellen sind, um Wahlobjekte einer Goethe-Stiftung zu sein, besser zu präcisiren, als es von dem Berliner Komité in seinem Bericht vom 29. Oktober geschehen, und aus den von uns gebrachten Auszügen ersichtlich ist.

Diese zwei Hauptbedingungen bestehen darin, daß jedes Wahlobjekt erstens in Beziehung zu dem Genius Goethes steht und zweitens seiner Art nach die Fähigkeit in sich trägt, die Er-

zeugnisse der Kunst in Deutschland zu kräftigen und zu beleben und ihren Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren.

Goethe war groß als Dichter, wie als Schriftsteller. Nirgends fehlt seinen Werken die Beredsamkeit. Insbesondere beschäftigte sich sein Interesse mit den Künsten. Die Malerei, die Bildhauerkunst und die Musik haben sowohl nach Seite ihres poetischen Inhalts, als nach Seite ihrer Technologie seine merkwürdigsten Untersuchungen und scharfsinnigsten Beobachtungen veranlaßt. Diese Künste auch sind es, welche sich auf das innigste mit der Poesie und Beredsamkeit verbinden, um in den Massen die dem Gefühl entspringenden Erregungen zu wecken, welche mit Recht der Stolz der Menschheit sind — sie sind es, die, sei es getrennt oder vereint, sich der großen Masse vertraut machen und, indem sie dieser die reine Neigung, den höchsten Zauber, das edle Bedürfnis, die süße Gewohnheit kennen lehren, ihnen nach und nach den Hang einflößen, sie in das geistige Leben zu verpflanzen und sie ebensowohl in ernsten, wie in heiteren Lebensstunden aufzusuchen —: der Punkt, wo der bildende Einfluß der Künste und das Hauptziel liegt, das festzustellen sich das Komité augenscheinlich zur Aufgabe gemacht hat.

Den genannten Künsten haben wir die Deklamation, obschon auch sie in einer direkten Beziehung zu Goethe steht, nicht beigefügt. Diese Kunst trägt in sich selbst eine so reiche und große Quelle des Interesses seitens der Menge, daß ihren Ausübenden weder der Beifall noch die Ermuthigung noch die nöthige Unterstützung zur Erweiterung der Grenzen derselben ermangelt, so daß sie nicht der besonderen Hilfe bedarf, wie es auch die gerechten Erwägungen des Komités hinreichend nachgewiesen haben.

So weit als möglich hat das Komité das Angemessene und Nützliche hervorgehoben, welches in der Aufnahme der vier Hauptzweige der Kunst — der Dichtkunst, Musik, Malerei und Skulptur — in das Bereich der Goethe-Stiftung liegt, hat aber dabei in Rücksicht auf die financiellen Mittel die Einrichtung regelmäßig abzuhaltender einfacher Musikfeste empfohlen und den Gedanken einer Preisvertheilung, obwohl er anfangs schon wegen der Ana-

logie mit den griechischen Olympien nahe lag, den Dingen sekundärer und accessorischer Ordnung eingereiht, die sich mit der Zeit und, je nachdem das Kapital der Goethe-Stiftung angewachsen ist und die pekuniären Mittel es erlauben, mit jenen Festen verbinden lassen.

Das Komite ging bei diesem Vorschlag von dem Gedanken aus, daß, wenn zwischen den verschiedenen Künsten, die mit gleichem Rechte Anspruch an die Vortheile der Goethe-Stiftung erheben, eine Bevorzugung sein müsse, diese aus mehr als einem Grunde den großen Versammlungen zuzuwenden sei, welche den Aufschwung der nationalen Musik fördern. Wir aber theilen um so mehr diese Ansicht des Komité, als wir uns berechtigt glauben eine der Musik vorbehaltene große Zukunft vorauszusehen.

Man werfe nur einen Blick auf diese Kunst. Sie nimmt nicht nur einen immer größer werdenden Platz unter den für die Annehmlichkeiten des Lebens unerläßlichen Elementen ein; sie absorbirt auch mehr und mehr eben so sehr die Begeisterung talentvoller Menschen, als die leidenschaftliche Aufmerksamkeit des Publikums. In dem Maße, in dem sie sich erweitert und bereichert, entspricht sie in wunderbarer Weise dem Bedürfnis nach Erregung, nach Lyrik, nach Versammlungen, nach großen Schauspielen, wie sie unser Jahrhundert bevorzugt. Ihre Entwickelung schreitet, wie ihre Vervollkommnung in allen ihren Zweigen vorwärts. Die Kirchenmusik, die symphonische und dramatische, die Militär-, die Ball-, Koncert- und Kammermusik, desgleichen die von ungeheuren Massen ausgeführte Vokal- und Instrumentalmusik mehrt und erweitert sich zusehends, sei es durch neue Werke der jüngeren Künstler oder durch häufige Aufführungen der Werke der älteren Meister. Die großen musikalischen Schöpfungen zählen unter denen, die im Stande sind ihre Schönheiten mit Gründen des Wissens zu beurtheilen, immer mehr aufrichtige Bewunderer und nicht nur vereinzelte Kenner, nein: die Zahl derselben ist bedeutend genug, um die Zukunft überall von jedermann, der nur einigermaßen Anspruch auf höhere Bildung macht, Enthusiasmus für sie erwarten zu lassen. Diesem musikalischen Aufschwung stehen die historischen und archivarischen Forschungen zur Seite, welche bis zu dem frühesten Uriorung der Musik vordringen, zu-

gleich fügt diese jeder ihrer Verzweigungen neue Entdeckungen hinzu, die, indem sie die Grenzen ihres Gebietes erweitern, ihr gestatten, sich mit den feierlichsten und poetischesten Momenten des Lebens zu verbinden.

Unter diesem Gesichtspunkt gereicht es uns zum besonderen Vergnügen unsere vollkommene Übereinstimmung mit dem so große Sympathie für die Musik darlegenden Plane des Komites erklären zu können. Wir finden, daß derselbe den beiden Bedingungen entspricht, welche das Komite mit Recht als unerläßlich bezeichnet, um den Anforderungen seines Grundgedankens zu entsprechen. Die Musik ist für Goethe zu allen Zeiten ein Gegenstand der wißbegierigsten und fesselndsten Forschungen gewesen. Sieht man doch noch heute eine in seinem Zimmer aufgehängte Ton-Tabelle, die beständig vor seinen Augen war und seinen gelehrten Kombinationen zum Anhaltspunkt diente! Überhaupt bedarf es wohl kaum noch des Beweises, daß keine Kunst mehr als die Tonkunst zu dem bildenden Einfluß beiträgt, den die Künste sämmtlich in so großem Maße verbreiten. Welche andere Kunst könnte auch im menschlichen Herzen mehr als sie das Rohe, das Wilde, das Grausame und Harte bändigen? welche andere mehr als sie alle Fibern unseres Seins erfassen und dieses mit Andacht, mit Begeisterung, mit Weihe füllen?

Natürlicherweise aber würden solche große Musikfeste, die in Folge des Aufsehens, das sie erregen, und des Widerhalles, den sie finden, die Augen von ganz Deutschland auf sich ziehen, sich nicht jährlich an einem und demselben Ort wiederholen lassen. Diese Feste erfordern ein zu beträchtliches Zusammenwirken ungewöhnlicher Kräfte, um in so kurzen Zeiträumen einander folgen zu können. Schwerlich dürften sie, abgesehen von allen anderen Rücksichten, mit Nutzen öfter als alle vier Jahre zu erneuen sein. Und doch wäre es wünschenswerth, daß jeder 28. August zur Erinnerung an den großen Mann gefeiert würde, dessen Namen und Andenken mit allem Recht als Gelegenheit zu einer glänzenden Manifestation und wirksamen Ermunterung der vaterländischen Kunst gewählt worden ist. Andererseits aber tritt die Frage nahe, ob, wenn die Abhaltung

von Musikfesten das ausschließliche Objekt jener Stiftung würde, die Gefahr nicht nahe läge: mehr zur allgemeinen Verbreitung dieser Kunst beizutragen — was bei den germanischen Völkerschaften, bei denen Geschmack und Liebe für Musik mehr als irgendwo verbreitet ist, überflüssig wäre —, als ihr stufenweise zur Erreichung eines höheren Standpunktes zu helfen?

Auf dieses letztere Resultat ist der Schwerpunkt zu legen.

Kann es aber, fragen wir, auf anderem Wege erreicht werden als dadurch, daß Schöpfungen ersten Ranges begünstigt werden? daß den die Initiative ergreifenden Talenten den genialen Neuerern das Feld, welches sie bearbeiten, auch gesichert wird? Es ist wohl zu bedenken, daß die Erzeugnisse ersten Ranges mit der Zeit das Modell werden, nach welchem sich die Werke bilden, die einfacher sich mit bescheideneren und beschränkteren Mitteln ausführen und realisiren lassen — Werke, die dem Verständnis der großen Menge zugänglicher als jene viel dazu beitragen können, die Tragweite der zeitgenössischen Kunst zu erweitern. Warum auch sollte man nicht dahin arbeiten — selbst wenn es nur für einige gelänge —, den Künstlern diese angstvolle Einsamkeit zu ersparen, in der sie sich bis jetzt beinahe immer ihren Weg des Leidens bahnen mußten? Warum sollte man sie nicht mit einigen Rathschlägen ausrüsten, deren Wirkung um so größer sein dürfte, je wohlwollender sie gegeben werden?

Wir tragen die Überzeugung in uns, daß der Gedanke des Berliner Komites dahin zielt, mehr gute Poesie, mehr gute Malerei, mehr gute Musik u. s. w. in Deutschland hervorzurufen, nicht aber dahin, daß mehr Verse geschrieben, mehr Noten gespielt, mehr Leinwand gefüllt werde. Denn Gott sei Dank! man kann eher davon träumen, daß die Kunst nicht ausreichend genug für die deutschen Künstler sei, als daß man befürchten müßte, diese möchten nicht für die Künste ausreichen! Ebenso halten wir uns versichert, daß das Komite nicht im Widerspruch zu der von uns aufgestellten Behauptung stehen wird: daß nur dann der höheren Tendenz entsprechende Musikfeste sich begründen lassen, wenn sie eine obligate Ergänzung zu eröffneten Konkursen für Werke der erhabensten und

schwierigsten Gattung sind. Denn hiedurch würden sich alle Vortheile, die zu einem erhöhten Aufschwung der Tonkunst beitragen, besser zusammenfassen lassen und die Künstler, die man am meisten beschützen möchte, die aber von jeher am meisten geistig wie materiell zu leiden hatten und noch zu leiden haben — wir meinen die Komponisten der ernsteren und der heiligsten Inspiration —, würden bei Preisertheilungen nicht beeinträchtigt werden.

Wir tragen kein Bedenken, diese Anschauung auch auf die übrigen Künste zu übertragen, die als Objekte abwechselnder Konkurse bereits bezeichnet sind. Sie würden denselben Nutzen durch einen Aufruf finden, der ganz insbesondere ihre Werke von hervorragendem Verdienste in das Auge faßt. Diese Bewerbungen würden — nach unserem Dafürhalten — die glänzendsten, sowie die gediegensten Vortheile in sich vereinigen, die vernünftigerweise von einer Goethe-Stiftung zu erwarten sind und welche diese, angesichts der Mission, die man ihr mit Fug und Recht zugewiesen hat, aus sich heraus tragen kann — einer Mission, die eben so weitgreifend wie zart ist, sich aber keineswegs weder genau begrenzen noch streng formuliren läßt.

Indem dieses Institut von seinem Anfang an und noch vor seiner Organisation unter die Invokation des Namens Goethe gestellt wurde, haben seine Urheber gerade hiedurch die in den früher angeführten Zeilen so schön dargelegte Intention bekundet, daß von diesem Plan jede medicinische pädagogische und sanitärische Unterstützung, als hier nicht am Platze, auszuschließen sei. Die Gesundheitslehre der Seele, welche die Hospitäler entvölkert, erreicht ihr Ziel nachdrücklicher, wenn sie über jene hinausgeht. Und gerade nach ihr hin, nach der Entwickelung der geistigen Gesundheit, nach der Tilgung der traurigsten Krankheiten der Seele, nach der Genesung von ihrer ungesunden Mattigkeit, nach der Vernichtung ihrer ansteckenden krampfhaften Anfälle, nach der belebenden Befreiung des Herzens von jenen Lähmungen, die seine zarten Regungen hindern — nach dieser Gesundheit konvergiren die Reize, die Bestrebungen und Resultate der Künste, wirkt die Einweihung in diese von ihnen uns entschleierte Welt der Schönheit und der göttlichen Größe.

Dieses Institut wird sich demnach weder an die Kleinen noch an die Kranken noch an die Schwachen noch an die Matten wenden: es ist bestimmt Ruhm, Schutz, Licht und Förderung denen zu gewähren, die groß durch Gefühl, kräftig durch Talent, rein im Willen und muthvoll in der Arbeit sind. Um die Klagen jener drängt sich das Mitleid und schafft ihnen leichter und schneller Abhilfe als diesen, die nach einem Wirkungskreis verlangen, der ihnen fehlt, nach Luft, die sie nicht haben, nach einer Stellung, die sie nicht finden können. Diesen, den Fürsten des Gedankens, ist im Namen des großen Denkers die Gastfreundschaft darzubieten! Sie werden in die fernsten Kreise die Wohlthaten der Wohlthaten tragen, die sie empfangen haben. An die höchst Befähigten muß man sich richten und von den einen Betheiligung am Urtheil, von den anderen Betheiligung mit ihren Werken begehren.

Die Namen Humboldt, Schelling, Cornelius, Rauch und andere, diese Leuchtthürme am Strande, laden durch ihren Aufruf die berühmtesten Namen Deutschlands ein, von nun an Rang und Stellung mit ihnen zu theilen. Für immer werden sie als die geschätztesten Namen Deutschlands in der Liste derer stehen, die zur Leitung der „Goethe-Stiftung" berufen waren; denn die Wurzeln der letzteren liegen in der Betheiligung des gesammten Vaterlandes: darum auch bietet sie ganz Deutschland ein gemeinsames Band und Interesse dar. Bestimmt für die „schönen Künste", die in den Arbeiten des forschenden Geistes Goethe's einen so reichen Platz eingenommen, wird sich ihre Sphäre naturgemäß über die Hauptzweige derselben verbreiten müssen, theils um ein mehr universelles Interesse anzubahnen, theils um einer betrübenden Stagnation vorzubeugen. Demnach läßt sich erwarten, daß die verschiedenen die Majorität der Geister erfassenden Strömungen, welche sie bald nach der einen, bald nach der andern Form geistigen Schaffens treibt, hier alle ohne Unterschied die Mittel finden werden, sich Bahn zu brechen.

Die Worte des Aufrufs vom 5. Juli haben, obwohl sie die definitive Modalität und die definitive Form des von ihm in die Existenz gerufenen Institutes nicht fixiren, diesem doch seine

wesentlichen Konturen gegeben. Gleichfalls hat der Aufruf dem zukünftigen Resultate einer Goethe-Stiftung die griechischen Olympien zum Vergleichungspunkt gegeben und keinen Zweifel darüber bestehen lassen, welcher Gedanke es war, der ursprünglich die stillschweigende Zustimmung der Unterzeichner erhalten hatte. Dieser Gedanke ist unbestreitbar die öffentliche und officielle Vertheilung der von den ersten Künstlern der Zeit verdienten Prämien und die Belobung ihrer gelungensten Werke. Dieser Rückblick auf die Feste einer längst entschwundenen Zeit jedoch, steht in keinem Widerspruch mit unseren modernen Bedürfnissen. Die Verschiedenheit der Zeiten und Sitten greift nur in die äußeren Vorgänge ein, unter welchen die Belobung bekannt gegeben und die Preise vertheilt werden: sie modificirt die eröffneten Aussichten, bestimmt die Inscenirung und die äußere Gestaltung derartiger Vereine. Ihr fundamentaler Zweck dagegen kann in der gegenwärtigen, wie in der vergangenen Zeit, unverändert und gleich fruchtbar an großartiger Wirkung bleiben.

Gegenüber der Erfahrung, daß die Durchführung jedes weittragenden Planes unvermeidlich mit Schwierigkeiten verknüpft ist, verhehlen wir uns nicht, daß eine Preisbestimmung, wenn sie sich der Bedeutung nähern soll, die sie einst im edlen Griechenland erreicht hat, ebenfalls nicht frei von solchen sein wird. Doch fragen wir: müßt man nicht jede Größe nach den seltenen Kräften, die sie zur Erreichung ihrer selbst, wie zur Besiegung der Hindernisse gebraucht, die ihr entgegenstehen? Und trotzdem —: wer von Deutschlands Söhnen möchte angesichts des ebenso eminent weisen als glänzenden Unternehmens von vornherein eingestehen, daß er, von dem in so beredter Weise den nationalen Ehrgeiz erweckenden Berliner Aufruf nicht ermuthigt, sich nicht mit der Hoffnung trage, die Goethe-Stiftung große Dimensionen gewinnen zu sehen? Wer sollte nicht in den Wunsch einstimmen, daß sie den edelsten Jüngern der Kunst die Thore zum Tempel des Ruhmes öffnen möchte — jenen Erwählten der Natur, von ihr dem Genius geweiht? . . .

Um die Hindernisse zu besiegen, die einem so groß gefaßten Plane leicht — und namentlich anfangs — entgegentreten werden, handelt es sich, um zum Ziele gelangen zu können, vor allem darum nach

Weimar, der in gerechter Erwägung zum Sitze der Stiftung gewählten Stadt, die unentbehrlichen Kapitalien an Geld und Intelligenz zu ziehen. Die Erinnerungen Weimars sichern diesem die Sympathien der übrigen Hauptstädte Deutschlands; denn niemand wird sich verhehlen können, daß diese Erinnerungen eine wesentliche Nahrung in der Pietät finden, die den Reliquien gezollt wird. Die großen Männer, deren Aufenthalt Weimar berühmt gemacht, haben dort wohl magische Kreise gezogen, aber diese sind noch nicht zu Furchen vertieft. Um ihnen die Strahlen eines leuchtenden Herdes zu gewinnen, müßten die Elemente, welche ein solcher erfordert, sich an diesem Ort vereinen. Vor allem fehlen ihm Bewegung, Echo, Lichtreflexe. Gegenwärtig ist Weimar nur ein geographischer Punkt, ein Asyl, geehrt um der Hoffnungen willen, welche die Erinnerungen erlösen möchten, ein neutrales Gebiet, offen für die Gedankenpracht, die auf seinem Boden sich zu entfalten wünscht. Nichts dsto weniger aber kann es, abgesehen von jeder anderen Hilfsquelle, in diesen Umständen allein das finden, was die bisherigen Mängel tilgt. In dem Geist und in den Verordnungen, welche die ersten Grundlagen des projektirten Institutes beherrschen werden, liegt das Geheimnis der Vortheile, welche Weimar von demselben erlangen kann und soll. Aus der Lebensfähigkeit dieser Stiftung wird es seine neue Bedeutung ziehen, und die Bewegung, die sie hervorrufen wird, wird ihm zum Glanze gereichen.

Der Dank, welchen die Künste und Wissenschaften dem Regentenhause zu Weimar für einen viele Generationen hindurch in liberaler Weise geübten beständigen Schutz schulden, legt denen, die an Wissenschaft und Kunst Theil nehmen, gleichsam die Pflicht auf nichts zu vernachlässigen, was den Fürsten Weimars einen Theil der Vortheile zurückerstatten könnte, die sie aus ihren Händen empfangen haben, ja mit einem eifersüchtigen Interesse danach zu trachten, alles zu thun, was sich für die Stadt Weimar und den Ruhm förderlich erweisen sollte, den dieselbe kraft der sie so lange Zeit verklärenden Geistesstrahlen zu begehren und zu verlangen das Recht hat. Um den Namen „Neu-Athen", den diese Stadt erhalten hat, wirksamer zu machen, dürfte ihre Bedeutung für Deutsch-

land fernerhin nicht mehr ausschließlich von dem gelegentlichen Aufenthalt berühmter von der Protektion der Fürsten herbeigezogener Männer abhängig sein. In sich selbst müßte sie ein Centrum geistigen Ein- und Ausathmens erhalten, unabhängig von der Dauer der Gegenwart dieser oder jener Celebrität. Jede Berühmtheit müßte dort einen Vereinigungs-, einen Stütz-, einen Gesichtspunkt finden. Jährlich wiederkehrende, den verschiedenen Künsten bestimmte Konkurse werden von selbst einen Theil dieses Resultates herbeiführen. Um aber ein dauerndes, gewissermaßen mit Weimars Boden verwachsendes Interesse diesem zu gewinnen, müßte man, da sich keine Stadt stets mit großen Menschen bereichern läßt, darauf bedacht sein sie mit großen Dingen zu bereichern.

In unseren Zeiten vereinigt Beruf und Bestimmung die hervorragendsten Menschen in einigen Hauptorten, da wo ein großer geistiger und überhaupt ein Zusammenfluß der Bevölkerung stattfindet. Unsere Philosophen und Schriftsteller begnügen sich nicht mehr damit, vierzig Jahre hindurch, wie Kant, die Gipfel derselben Bäume zu betrachten. Auch die Künste bedürfen der Kommunikationen und Materialien, welche über die Hilfsquellen einer kleineren Residenzstadt hinausgehen. Die Malerei und die Bildhauerkunst sind auf Galerien und Modelle, die Musik auf Talente und Exekutionsmittel angewiesen, welche selbst die großen Hauptstädte nicht immer in gleichem und in entsprechendem Grade gewähren. Da es nun zu den Unmöglichkeiten gehört, dem unfaßbaren die Menschen nach bestimmten Polen treibenden Lebenszug zu gebieten, so bleibt nichts übrig, als innerhalb des Möglichen nachzuforschen, was Weimar zu einem Koncentrationspunkt geistiger wie materieller Interessen und auch für solche anziehend machen kann, die sich nicht direkt bei den Konkursen betheiligen und doch bei denselben als jener Zuschauer- und Zuhörerkreis, der ihr Princip und ihre Macht belobt, so unentbehrlich sind. Oder hätte Weimar nicht das legitime Recht zu beanspruchen, daß eine Fundamentalbestimmung dem in seinen Mauern zu gründenden Institute den Besitz der preisgekrönten Werke der Goethe-Stiftung sicherte, da doch sie es ist, welche diese Krönungen hervorruft?

Allen, die daran denken, was seit Jahrhunderten Weimars Fürsten zu Gunsten der geistigen Entwickelung Deutschlands gethan, und zugleich erwägen, daß diese Fürsten es sind, welche die Initiative zu dem in Rede stehenden Versuch ergriffen haben, von dem sich mit Recht die schönsten Früchte erwarten lassen —, allen denen wird diese mit den Konkurien verbundene Klausel nur als eine schwache Huldigung der Dankbarkeit, als eine nur allmähliche Abtragung der Schuld erscheinen, welche von allen, die an der Blüthe der Künste und der Wissenschaft ihres Vaterlandes Theil nehmen, jenen Orten gegenüber unterzeichnet wird, wo sie die stärksten Wurzeln getrieben haben. Denn welche Zeit wird es nicht erfordern, bis sich in Weimar durch den fortgesetzten Ankauf der Preisobjekte — nach dem vorliegenden Plane soll alljährlich nur ein Gegenstand prämiirt werden — eine so große Anzahl von Gemälden und Skulpturen angesammelt hat, um ein Museum zu bilden, dessen Bedeutung den Museen der benachbarten Residenzen, wie Dresden, Berlin und anderer sich vergleichen läßt! — Dieser Tribut aber, so geringfügig er auch sein mag, wird einen reellen Werth in der beständigen Erinnerung jener Thaten finden, die seine Einführung bedingten. Und wenn es wahr ist, daß gute Gefühle nicht immer schlechte Rechner sind, so wird man überdies in jener Klausel die Grundlagen zu einer Einrichtung finden, aus welcher Archive aus Werken der Kunst und aus einer ununterbrochenen Reihe von Monumenten der Goethe-Stiftung erstehen. Welcher kostbare Schatz wird sich in ihnen den zukünftigen Zeiten aufthun, wenn sie die Reihe der von ihren Zeitgenossen mit dem ersten Preise ausgezeichneten Werke zu verfolgen und zu konstatiren suchen.

Das alles sind für die zukünftige Bedeutung dieser Schöpfung Vortheile von so einleuchtender Art, daß wir es für überflüssig halten, ihre Konsequenzen einzeln aufzuzählen. Jeder aufmerksame Leser kann sie ohne Mühe selbst ziehen. Diese Erwägungen geben uns die Überzeugung, daß, obwohl jenem Institut unzweifelhaft der wesentliche Charakter der Nationalität und Universalität für ganz Deutschland aufzuprägen ist, dieses doch der Aufnahme dieser Klausel als einer eben so würdigen, als für die Goethe-Stiftung nützlichen zustimmen wird.

Es kann Deutschland nur zum größten Gewinn gereichen, wenn es mit dem Beginn der letzteren einen Akt moralischer Gerechtigkeit übt und sie mit der Residenz der Fürsten Weimars in Verbindung bringt.

Ohne die der Ausführung dieser Idee entgegenstehenden Schwierigkeiten zu verkennen, ohne unbeachtet zu lassen, daß ihre Realisirung zum großen Theil auf der Gesammtsumme der Prämien, sowie auf dem Zuschuß beruht, den eventuell der Staat bewilligt, um die dem Preiskampf unterworfenen Objekte auf einer Stufe des absoluten Werthes zu erhalten, scheint dennoch hinreichend Grund vorhanden zu sein, an die mögliche Effektuirung jenes Planes unter der Voraussetzung eines noch näher darzulegenden Systems von Keimen und Kombinationen glauben zu dürfen. Dieser Umstand verstattet Weimar den ihm gebührenden Rang einzunehmen, indem es sich auf die Kunst wie auf eine Achse stützt, deren tragende Endpunkte außerhalb derselben gelegen sind. Einerseits würde sich diese Achse beständig auf die als Direktorium der Goethe-Stiftung berufenen höchsten Geistesspitzen Deutschlands, sowie auf die als Jury zu konstituirenden Künstler stützen, welche das Direktorium alljährlich einladen würde sich mit ihm zu vereinigen; andererseits würde sie auf den Künstlern ruhen, deren Werke bei dem Konkurs figuriren werden. Demnach würde dieses Institut zum Theil durch die Weisheit und Erfahrung der kompetentesten und angesehensten Autoritäten Deutschlands verherrlicht und anderentheils mit der aufsteigenden Bewegung der jüngeren Generationen und mit den Offenbarungen der prädestinirten Talente — den Genien der Zukunft! — in beständigem Rapport erhalten.

Vor allem handelt es sich darum, einem derartigen Institute Bedingungen von Dauer zu sichern, es auf feste Grundlagen zu stellen — das heißt, soweit es uns Dauerlosen vergönnt ist: Dauer zu schaffen.

Gleichzeitig erscheint es unumgänglich, dasselbe mit dem Hebel allgemeinen Interesses zu verbinden, damit ihm das Schicksal so vieler anderer analoger Unternehmungen erspart bleibe, die an der Indifferenz einer kalten Temperatur dahin siechten, gleich jenen

Unglücklichen, die allmählich jedes Wärmestrahles beraubt von dem Zustand der Schläfrigkeit in den der Betäubung übergehen und erlöschen, ohne auch nur einen Augenblick sich bewußt zu werden, daß ihr Leben zu Ende geht. Die „Akademie zur Palme" dürfte in den eigenen Annalen Weimars ein Antecedens darbieten, dessen Los sorgsam zu befragen wäre — doch giebt es noch andere Akademien, noch andere Institute, die mehr gethan, als daß sie nur vegetirten, die durch Jahrhunderte geblüht haben. Ihr Gedeihen lag in der Kraft der Triebfedern ihrer Organisation.

Demnach handelt es sich darum, den Triebfedern der neuen Stiftung sowohl jene feine, elastische, widerstandsfähige, als auch jene irisfarbige Stahlhärte zu geben, wie sie die Springfedern der kleinen Räderwelten besitzen, welche diese in unveränderlicher Regelmäßigkeit treiben und zurückhalten und mittelst eines verwickelten und doch in einfachster Weise bewegten Mechanismus in gemessener Sonorität die flüchtigen Schritte der Zeit so manchem zerstreuten Ohr, so manchem bewegten Gemüthe markiren.

Nachdem im neunzehnten Jahrhundert das erfindungsreichste, von den heiligsten Wundern der Religion inspirirte Liebeswerk, — nachdem die uneigennützigste aus der Ueberzeugung von der wachsenden Größe des Menschen, ungeachtet aller ihrer entmuthigenden Misère, geschöpfte Begeisterung für die Veredlung des menschlichen Geschlechtes sowohl ganz Europa als auch die entferntesten Theile des Erdballes mit Einrichtungen jeder Art, jeder Beschaffenheit, jeder Richtung, jedes Ziels bedeckt hat, die das Zusammenwirken vieler Millionen Menschen in so hohem Grade bedingen, daß kaum ein der civilisirten und gebildeten Welt Angehörender existiren dürfte, der nicht sein Scherflein zu irgend einem kolossalen oder mikroskopischen Werke beiträge, das nur durch die verschiedenste und trotzdem beharrlichste, hartnäckigste und auf den Erfolg ihrer Anstrengungen vertrauende Beharrlichkeit zu erreichen ist, — nachdem die modernen Zeiten die dem Alterthume fremden Wohlthaten der Civilisation mit so außerordentlichem Reichthum sich entfalten sahen, Wohlthaten, die mit unsichtbarer Hand Segen über ein unbekanntes Haupt ausgießen, die unter allen ihnen ähnlichen Be-

strebungen eine so thätige Solidarität der Sympathien finden, daß sich zu Gunsten von Geschwisten, die man nie gekannt, ja die noch nicht einmal geboren sind, jede Sorgfalt regt und jede Börse sich öffnet, — nachdem uns unsere Sinen die moralische Verpflichtung auferlegt haben, daß jeder beitrage die von allen für alle eröffneten Hilfsquellen zu verstärken, um den Balsam der Caritas, das Manna der Belehrung, den Glanz der Kunste unter die bedürftige Menge zu vertheilen, an den Armen, den das Unglück erbittert, an den anmaßenden Reichen, an das muthige und doch so muthlose Weib, an die begierige und tollkühne Jugend —; nach diesem allem und angesichts solcher Thatsachen will es uns unmöglich dünken, daß einer der schönsten, glänzendsten, segensreichsten, von berühmten, in ganz Deutschland geehrten Namen vertretenen Ideen jener Richtung die genügenden Mittel fehlen sollten, um sich nach ihren Fähigkeiten gestalten und verbreiten zu können!... Und sollte dem doch anders sein, so ist es darum doch keinesfalls gestattet schon jetzt, im voraus, darüber abzuurtheilen. Und da der Aufruf vom 5. Juli jedermann, der über diesen Gegenstand nachdenken mag, aufgefordert hat Vorschläge einzureichen, die zur Realisirung des vom Komite bezeichneten Zieles geeignet sind, so erscheint es als eine echte Pflicht, den deutschen Völkern, deren richtigem Gefühl und Patriotismus die Sorge für die Herbeischaffung der nöthigen Mittel anvertraut wird, nur solche Pläne vorzulegen, die des Wunsches werth sind realisirt zu werden.

Wir wiederholen, daß ein in den edelsten Proportionen angelegter Plan, wie der vorliegende, nur mittelst eines gesicherten Kapitals von Intelligenz und Geld zu verwirklichen ist. Letzteres ist für die Ausgaben unerläßlich; denn diese lassen sich nicht zu niedrig ansetzen, wenn sich nicht die größeren Talente, knauserige Preise verschmähend, von der Sache zurückziehen sollen. Sie aber sind diejenigen, auf deren Mitwirkung das Gedeihen und der Ruhm der in Frage stehenden Stiftung beruht und welche diese davor behüten, dem überreich gefüllten Gebiet der gut gewollten und schwach gezeugten banalen Versuche zu verfallen.

Nach der Ansicht des Berliner Komites alle von diesem Gegen-

stande veranlaßten Reflexionen verfolgend, erscheint ein für die schönen Künste eröffneter Konkurs als der am besten den Tendenzen des Aufrufes vom 5. Juli antwortende Plan. Wenn es überhaupt nicht zu den Unmöglichkeiten gehört in Zeiten, wie den unsrigen, an eine außergewöhnliche pekuniäre Mittel erfordernde Realisirung von Anstalten für die schönen Künste zu denken, unterliegt es keinem Zweifel, daß eine alljährliche und gleichzeitige Vertheilung von für mehrere Künste ausgesetzten Preisen einem derartigen Institute einen imposanteren Charakter geben dürfte, als ihn alle andern ihm ähnliche Stiftungen Deutschlands je besessen haben. Würde mit demselben, unter noch näher zu bezeichnenden Kombinationen, der Ankauf der gekrönten Werke verbunden, so wäre hiemit einerseits der deutschen Kunst der Vortheil einer Centralisation geschaffen und andererseits den hervorragenden Künstlern eine Absatzquelle ihrer Werke gesichert. Demnach würde hier in neuer Weise die ehrende Belohnung mit materiellem Nutzen verbunden, was sich wirksamer erweisen dürfte als akademische Anregungen.

Nach allen diesen Beleuchtungen und Erörterungen gehen wir zur Hauptbestimmung dieser Blätter über, welche darin besteht der Öffentlichkeit einen detaillirten Plan zu übergeben, welcher zukünftigen Berathungen eines zu konstituirenden Komites zur Unterlage dienen dürfte, zu welchem Zwecke wir ihn der leichteren Übersicht wegen, die sachlichen Punkte getrennt, in Haupt- und Unterabtheilungen §§. abgefaßt haben.

Skizze eines Planes zur Goethe-Stiftung.

I. Von den Preiskämpfen.

§ 1. Ein alljährlicher Aufruf, welcher alternirend den Werken der

Literatur,
Malerei,
Skulptur und
Musik

gilt, soll wie in den Zeiten der Olympischen Spiele den Schriftstellern und Künstlern eine glänzende Gelegenheit bieten, sich bekannt zu machen und bei großen Versammlungen Anerkennung zu finden.

Diese Versammlungen werden die vollendetsten Werke mit Preisen krönen, die allein schon durch die Namen der Richter einen unschätzbaren Werth in sich tragen.

§ 2. Die Literatur, Malerei, Skulptur und Musik, welche bei den stattfindenden Kursen einander von Jahr zu Jahr ablösen, würden jede bis zu ihrer periodischen Wiederkehr eine dreijährige Pause haben, die nach unserer Ansicht nur dazu beitragen kann den sich um den Preis bewerbenden Werken durch vertiefte Arbeit größeren Werth zu sichern. Denn unmöglich kann man sich von der Überzeugung losreißen, daß dieses Institut in eine Region zu stellen ist, zu welcher untergeordnete Kompositionen keinen Weg finden, und daß alle Mittel aufzubieten sind, um die ersten Künstler für dasselbe zu interessiren, so daß es ihnen eine Ehrensache wird, konkurrirend an den Goethe-Festen Theil zu nehmen.

§ 3. Es erscheint zweckentsprechend, sämmtliche der Goethe-Stiftung jährlich zur Verfügung stehenden Hilfsquellen in einem einzigen Preis zu koncentriren, damit die bedeutenden Werke, welche sie veranlassen soll, mit um so größerer Munificenz belohnt werden können.

§ 4. Die Preise werden in einer Geldsumme bestehen und in gewissen Fällen jenes Princip der Unterstützung, resp. des Beistandes repräsentiren, welches das Berliner Komité als zu den Vortheilen gehörend empfohlen hat, welche die Goethe-Stiftung den Künstlern darbieten soll.

Da jede der Wohlthätigkeit als solcher zufallende Rücksicht seitens des Komites wie unsererseits von diesen Zutheilungen ausgeschlossen ist, so kann das Unterstützungsprincip dieser Stiftung sich weder auf persönliche, die Künstler gleich allen anderen Sterblichen treffende Unglücksfälle, noch auf die Bedürfnisse ihrer Erziehung beziehen, deren Kosten nur zu oft in Folge der so manchmal von der Kindheit und Jugend gemachten und dann nicht gehaltenen Versprechungen, in Folge der achtunggebietenden Illusionen, denen sich die Eltern bezüglich derselben so leicht hingeben, die Tragweite der Talente übersteigen. Es wendet sich einzig und allein, ohne Ausnahme, an das Talent, welches bereits Beweise seiner Lebensfähigkeit und Kraft gegeben hat. Ihm eine Laufbahn zu öffnen, ihm das Erreichen eines Zieles zu ermöglichen, ihm eine größere Belohnung für ein schönes Werk zu gewähren dürfte nach unserer Ansicht hinreichend dem Princip der Unterstützung entsprechen, soweit dieses in den Grenzen einer den Künsten und den geistigen Fähigkeiten sich zuwendenden Protektion liegen kann. Wer nur immer sich für die Goethe-Stiftung im Sinne des Aufrufs vom 5. Juli interessirt, wird sicherlich mit dem Bestreben übereinstimmen, welches Unterstützungen die sich in der Sphäre des Almosens bewegen und Zufälligkeiten des Schicksals, unglücklichem Beruf, Verdiensten des Charakters u. s. w. bewilligt werden, zu verhindern sucht.

Was nun die Zustimmung und Ermunterung betrifft, so dürfte es überflüssig sein noch besonders darauf hinzuweisen, wie

groß in dem von uns entwickelten Plane die Rolle ist, die wir ihnen zuertheilt haben.

Es giebt allerdings — wie wir sehr gut wissen — noch besondere Auszeichnungen, die bei einzelnen Fällen, insbesondere wenn die Preise von schon bewährten, bekannten und in ihrer Praeminenz anerkannten Künstlern, deren Lage von pekuniären Sorgen frei ist, gewonnen werden sollten, denselben ein werthvolleres Andenken als die Preise sein würden, die dem allgemeinen Zweck entsprechen. Da aber der Werth solcher Auszeichnungen von dem Feingefühl und dem Takte bedingt sind, mit denen sie geschaffen werden, so bleibe deren Ertheilung ein Privilegium der Fürsten Weimars, denen die Liebe zur Kunst das Bedürfnis einflößen wird mit den Bestrebungen verbunden zu bleiben, welche einsichtsvoll sich der Verbreitung des civilisirenden Lichtes zuwenden.

II. Von der Organisation der Goethe-Stiftung.

§ 5. Die Personen, denen die Direktion der Goethe-Stiftung anzuvertrauen wäre, würden ein aus fünfundzwanzig Mitgliedern bestehendes leitendes Komite oder ein Direktorium bilden.

Dasselbe würde zusammengesetzt sein:

A. aus Sr. Königl. Hoheit dem Erb-Großherzog von Weimar, der bei den Sitzungen der Goethe-Stiftung beständig das Recht des Präsidiums hat. Nach ihm wird ein anderer Prinz seines Hauses gewählt, um in dieses Recht einzutreten, welches für immer der Großherzoglichen Familie von Weimar vorbehalten bleibt —

B. aus den Unterzeichnern des Aufrufs vom 5. Juli 1849 — mit der Klausel jedoch, daß nur fünf derselben nach ihrem Ableben zu ersetzen sind. Es sind daher nur fünf Plätze als von ihnen besetzt zu erachten, und nur diese fünf besonders zu bezeichnenden Mitglieder haben das Recht durch den Sekretär ausdrücklich zusammenberufen zu werden (vergl. nächstfolgenden Abschnitt);

die anderen Unterzeichner des Aufrufs sind, als außerordentliche Ausnahme, welche keinesfalls als Antecedens Geltung hat, zu Mitgliedern des Direktoriums über die gleichfalls definitiv beschlossene Zahl von fünfundzwanzig ernannt: dieses Privilegium kommt ihnen angesichts der Manifestation der großen und edlen, von ihnen über ganz Deutschland verbreiteten Idee von Rechtswegen zu —

C. aus zwei Personen, deren Ernennung einzig und ohne Vorbehalt von dem Prinz-Präsidenten abhängig ist und welche in Weimar wohnen müssen —

D. aus zwei aus der Einwohnerschaft Weimars zu wählenden Mitgliedern —

E. aus fünfzehn anderen, aus den Notabilitäten der übrigen Städte Deutschlands zu wählenden Mitgliedern.

Bei diesen, wie auch bei späteren Wahlen sind insbesondere namhafte in den entferntesten Gegenden Deutschlands wohnende Männer zu berücksichtigen, so daß soviel als möglich sämmtliche Gaue des Vaterlandes in dem leitenden Komite repräsentirt erscheinen und diesem der Charakter deutscher Universalität gewahrt bleibt.

§ 6. Diesem Komite sind beizugeben:

A. ein Sekretär oder Schriftführer,

B. ein Kassirer,

beide vom Direktorium beim Beginn seiner alljährlichen Sitzungen zu wählen.

Späteren Determinationen sei die Bestimmung anheim gegeben, ob diese Ernennungen für eine vierjährige oder längere Periode stattfinden sollen.

Ohne ihre Staatsangehörigkeit zum Großherzogthum Weimar als absolut nothwendig zu bezeichnen, wird doch daran festzuhalten sein, daß beide, so lange sie diese Stellen bekleiden, in Weimar ihren festen Wohnsitz haben.

§ 7. Die Mitglieder des Direktoriums werden auf Lebenszeit ernannt und verlieren diese Eigenschaft nur in Folge selbst verlangter Demission oder durch Auswanderung.

III. Von der Einberufung des Direktoriums.

§ 8. Der Sekretär hat alljährlich zu den Festlichkeiten des 28. August fünf nicht in Weimar wohnende Mitglieder des Direktoriums einzuberufen. Diese erhalten als Vergütung ihrer Reisespesen eine Summe von je hundert Thalern, sowie freien Aufenthalt in Weimar.

Diese fünf Mitglieder, vereint mit den fünf anderen in Weimar wohnhaften — welche letzteren zu dieser Zeit, mit Ausnahme förmlichen Urlaubs, in Weimar sein müssen — bilden ein aus wenigstens zehn Personen bestehendes Direktorium, dessen Entscheidungen definitive Geltung haben sollen.

§ 9. Der Sekretär hat successiv die Berufungen der nicht in Weimar wohnhaften Mitglieder des Direktoriums zur Feier des 28. August im Monat Mai zu erlassen.

Dieselben erfolgen in alphabetischer Ordnung der Namen und sind in dieser Ordnung fortzusetzen, bis fünf bestimmte Annahmen vorliegen.

§ 10. Wenn es sich jedoch in einem unglücklichen Jahre ereignen sollte, daß trotz der Befolgung der im vorigen § angegebenen Ordnung nicht einmal fünf der auswärtigen zwanzig Direktoriumsmitglieder sich in Weimar einfinden können, so sind nichts desto weniger die Sitzungen des Direktoriums abzuhalten und die Entscheidungen desselben haben eine volle Autorität zu genießen, vorausgesetzt daß die Anzahl der gegenwärtigen Mitglieder sich wenigstens auf sechs beläuft.

§ 11. Die fünfundzwanzig Mitglieder des Direktoriums haben, gleich den ihre regierenden Fürstenhäuser vertretenden Abgeordneten, die Befugnis sich nach Weimar zu begeben und an den am 15. August zu eröffnenden Sitzungen Theil zu nehmen, auch wenn sie keine speciellen Einladungen erhalten haben sollten, welche letzteren nur an diejenigen Mitglieder erlassen werden, deren Reisespesen und Aufenthalt zu Weimar aus den Mitteln der Stiftung zu bestreiten sind.

Die fünf Special-Einladungen — § 9 —, welche der Schriftführer nach der alphabetischen Namenliste der auswärtigen Mitglieder des Direktoriums zu entsenden hat, haben den Zweck, die Gegenwart von mindestens fünf derselben zur Feier des 28. August zu sichern.

Diejenigen Mitglieder jedoch, welche sich auf eigene Kosten nach Weimar begeben, sollen, an welchem Tage sie auch hier eintreffen mögen, unbedingt die gleichen Rechte genießen, wie die anderen. Dasselbe gilt von den achtzehn Unterzeichnern des Berliner Aufrufs vom 5. Juli 1849, deren Stellen nach ihrem Abgang unbesetzt bleiben sollen und deren Namen in Folge dessen auch nicht in die schon mehrfach erwähnte alphabetische Einberufungsliste aufgenommen werden.

§ 12. Der Schriftführer hat bei dem Prinz-Präsidenten anzufragen, ob es Demselben genehm sei in diesem Jahre den Sitzungen des Direktoriums persönlich beizuwohnen oder ob er vorziehe sich durch einen Bevollmächtigten vertreten zu lassen.

Der Fürst ist berechtigt nach Seiner eigenen Wahl einen Bevollmächtigten zu ernennen. Doch fällt einem solchen nicht ausschließlich das Präsidium zu und seine Rechte gehen nicht weiter als die der übrigen Mitglieder des Direktoriums.

§ 13. Wenn der Prinz-Präsident seinen Vertreter bei den Sitzungen des Direktorium nicht selbst zu wählen wünscht, so wählt dieses seinen Präsidenten aus der Mitte seiner anwesenden Mitglieder, wobei die Majorität der Stimmen zu entscheiden hat. Diese Wahl gilt für sämmtliche Sitzungen des Jahres.

Der Vice-Präsident ist stets auf diese Weise zu wählen.

IV. Von den Verpflichtungen des Direktoriums.

§ 14. Diejenigen Mitglieder, welche die Special-Einladung angenommen haben, müssen vor dem 15. August in Weimar angekommen sein, damit an diesem Tage die erste Sitzung des Direktoriums stattfinden kann.

Dasselbe hat theils vor, theils nach der Vertheilung der Preise die seiner Erwägung unterbreiteten Objekte zu besprechen und über sie zu entscheiden. Diese Besprechungsobjekte sind folgende:

A. Die Wahl neuer Mitglieder, falls das Direktorium solche im Laufe des Jahres verloren haben sollte, damit dasselbe immer in der Zahl von fünfundzwanzig Personen vollständig verbleibe. —

Als ihre Nachfolger sind Männer zu wählen, welche hervorragenden Geistes sind und durch bedeutende Talente gepaart mit einem ehrenwerthen Charakter sich das unbestreitbare Anrecht auf diese Berücksichtigung und Autorität errungen haben.

Männer jeder Specialität können am Direktorium Theil nehmen. Ebenso können solche, deren Laufbahn nicht der Wissenschaft und Kunst angehört, die es sich aber zur Ehre rechnen denselben beigezählt zu werden und dieses durch einen nennenswerthen Beitrag zur Goethe-Stiftung bezeugt haben, aufgenommen werden, mögen sie Glieder regierender Häuser oder anderer Gesellschaftsklassen sein.

Sobald Prinzen regierender Häuser den nach bereits angegebener Ordnung ergangenen Einladungen des Schriftführers — § 12 — nicht Folge leisten können, steht ihnen ausnahmsweise das Recht zu, ihre Würde auf die von ihnen persönlich gewählten Delegirten zu übertragen, welche in dieser Eigenschaft für die Dauer der Sitzungen, für welche die Prinzen eingeladen worden waren, alle Vorrechte der Direktoriums-Mitglieder mitgenießen.

B. Die Vorlesung von Memoranden, Projekten, Notifikationen, Anzeigen u. s. w., die im Laufe des Jahres bei dem Schriftführer eingelaufen sind, um dem Direktorium vorgelegt zu werden, und die einzusenden jedes der entfernt wohnenden oder überhaupt abwesenden Mitglieder das Recht hat.

Das Direktorium ist nicht verpflichtet von den durch Private ihm gemachten Mittheilungen Notiz zu nehmen und, wenn jemand wünscht seine Ideen dem leitenden Komite unterbreitet

zu sehen, so muß er sich an eines der Mitglieder desselben wenden, dem es jedoch frei steht, je nachdem ihm diese Ideen für die Goethe-Stiftung brauchbar und vortheilhaft scheinen, deren Befürwortung zur Diskussion in den Sitzungen des Direktoriums zu übernehmen oder abzulehnen. — Derartige Mittheilungen sind in Form eines Sendschreibens, mit der Namensunterzeichnung des Einsenders, zu machen.

Das Direktorium beschließt die Antworten, welche während des Goethefestes oder nach demselben von dem Schriftführer abzufassen und zu expediren sind.

C. Die Diskussion von Vorschlägen über Vergrößerung, Verbesserung und Modifikationen des Goethe-Institutes, sowie anderer ihnen verwandter Anträge, welche von anwesenden Mitgliedern der Entscheidung des Direktoriums unterbreitet werden.

D. Die Feststellung der Programme zum Konkurs des folgenden Jahres.

Eine spätere Entschließung wird die Reihenfolge der verschiedenen zu denselben aufgeforderten Künste feststellen; denn dieselben besitzen mehr als einen Zweig und das Direktorium hat zu bestimmen, ob, wenn zum Beispiel der Konkurs die Malerei betrifft, Landschafts- oder historische Bilder oder ob Entwürfe zu Fresken u. s. w. zur Ausstellung kommen sollen.

Auch steht dem Direktorium, wenn dasselbe es für besser findet, die Berechtigung zu den Wettkampf auf ein einziges Sujet zu beschränken, welches es alsdann den Künstlern zur Bearbeitung vorzuschlagen hat.

Obwohl eine Beschränkung der Sujets gewöhnlich mehr dahin führt die Forschungen der Wissenschaft auf einen bestimmten Punkt zu koncentriren als große Kunstwerke hervorzurufen, so kann unter besonderen Umständen dieser Modus des Konkurses dennoch den Vorzug verdienen. Im allgemeinen aber verlangen die unmittelbar der Inspiration entspringenden Künste eine größere Freiheit der Bewegung. Der Künstler selbst weiß nicht, welcher Strahl der Sonne

oder des Mondes, welcher Traum seines Schlummers oder welche Vision seines Wachens ihm den Blick der Muse entschleiert, der das poetische Feuer entzündet und ohne dessen Reflex die Produktionen der Kunst nur Industrie sind. Dennoch möchten wir daran festhalten, daß — mit Vorbehalt von Ausnahmsfällen — die Wahl der Sujets der individuellen und der in der Zeit liegenden Inspiration überlassen bleibe und man sich darauf beschränke, die Gattung der für die Preisbewerbung bestimmten Produktionen festzustellen.

E. Die Anfertigung einer Liste von Schriftstellern und Künstlern, die nicht Direktoriumsmitglieder, aber auf dem bezeichneten Specialgebiet des Programms von anerkanntem Verdienst und von Superiorität sind und in Folge dessen zu dem Konkurs des folgenden Jahres eingeladen werden sollen, um ihr Urtheil über die sich um den Preis bewerbenden Werke abzugeben und sich den Berathungen und Beschließungen des Direktoriums als sachmännischer Beirath anzuschließen.

Diese Liste kann eine unbeschränkte Zahl von Namen enthalten.

Die Einladungen an dieselben hat der Schriftführer in der ihm von dem Direktorium zu bestimmenden Reihenfolge ergehen zu lassen und sie fortzusetzen, bis von dreien derselben bestimmte Annahme stattgefunden hat.

F. Die Herstellung einer zweiten Liste von Namen, welche theils aus Mitgliedern des Direktoriums, theils aus anderen nicht zu letzterem gehörenden hervorragenden Persönlichkeiten zusammengesetzt ist und deren Träger der Schriftführer im Laufe des Jahres zur Betheiligung an den Reden einzuladen hat, die während des nächsten Festes, sei es bei der Eröffnung, bei der Preisvertheilung, bei dem Schlusse des Festes oder bei anderen vorkommenden Fällen, zu halten sind.

Diese Bestimmung entspricht dem Wunsche, welchen die unter dem 29. Oktober erlassene und von uns citirte Publikation angeregt hat — dem Wunsch: der Beredsamkeit Ermunterung durch Beifall zugeben. Diese Gelegenheiten dürften die günstigsten sein, um sowohl Talente, die sich noch nicht auf der

Rednertribüne versucht haben, bekannt zu machen, als auch um einerseits eine öffentliche Entwickelung von Principien hervorzurufen, welche auf gesunder Vernunft, edlem Freisinn und hoher moralischer Richtung basiren, und andererseits um solchen, welche die schöne und seltene Gabe besitzen große Gedanken in künstlerischer Form auszudrücken, die verdiente Bewunderung zu zollen.

Dem Direktorium fällt es zu, die Anzahl und nöthigenfalls auch das Sujet dieser Reden zu bestimmen und in einer den Einladungen beigefügten kurzen Notiz bekannt zu machen. Die Einladungsordnung ist dieselbe, wie die gegenüber den Schriftstellern und Specialkünstlern.

G. Die Redaktion des Programmes für den Konkurs des folgenden Jahres. Dasselbe ist an alle abwesenden Mitglieder des Direktoriums zu senden und außerdem dreimal in den Monaten Oktober, November und December in den sechs Hauptjournalen Deutschlands zu veröffentlichen, damit auch in den entferntesten Provinzen weder Gattung noch Sujet, welche für den nächsten Preiskampf gewählt sind, unbekannt bleiben.

Dieses von allen in Weimar anwesenden Mitgliedern des Direktoriums zu unterzeichnende Programm muß außer der Angabe der gewählten Kunstgattung und Gegenstände auch die Motivirung ihrer Wahl enthalten, woran Beleuchtungen allgemeiner Art zu knüpfen sind, welche den besonderen Zweck haben, gute und aufkeimende neue Ideen zu verbreiten, die theils von den Tendenzen, die sich in Deutschland bei der in Rede stehenden Kunstart gerade bemerkbar machen, theils von den Beobachtungen hervorgerufen sein können, welche der letzte Konkurs dieser Kunst veranlaßte. — Diese Zeilen sollen gleichsam als ein wohlmeinender und weiser Erfahrungsrath zu der jungen Künstlergilde sprechen, die noch am Anfang ihres Künstler Lebens und Schicksals steht.

Die Serie dieser Programme ist nebst Abschrift der Preisdiplome der gekrönten Künstler zu sammeln, so daß sich hoffen läßt späterhin die hier gesäeten Gedanken, erhabenen An-

schauungen, gelehrten Kritiken und sinnreichen Bemerkungen als Sammlung zu besitzen, die bedeutend genug ist, um in Zwischenräumen von fünfundzwanzig Jahren als ein Werk von künstlerischem und ästhetischem Werth zu Gunsten der Goethe-Stiftung dem Druck übergeben werden zu können, das gewiß reichlichen Absatz finden wird. Demselben ließen sich noch die Reden beifügen, welche bei den Konkursen gehalten wurden und die sich gewiß besonderen Erfolges erfreuen dürften.

§ 15. Die auf den 15. August bestimmte erste Sitzung des Direktoriums hat als erstes Objekt das Programm der Festceremonien des 28. August festzusetzen, deren Plan vom Schriftführer vorgelegt wird, damit derselbe sogleich den Tagesblättern zur Veröffentlichung übergeben werden kann und keine Zeit für die nöthigen Vorbereitungen verloren geht.

Die Sitzungen des Direktoriums dehnen sich nach dem 28. August so lange hinaus, als solches von demselben für nothwendig erachtet wird.

Das leitende Komite kann sich für jedes laufende Jahr nur auf besonderen Antrag auflösen, wobei die Majorität der Stimmen zu entscheiden hat.

§ 16. Die erste und letzte Sitzung des Direktoriums soll öffentlich sein.

Von letzterem hängt die Bestimmung ab, ob auch andere Sitzungen und welche? öffentlich abgehalten werden sollen; wobei zu wünschen ist, daß das Publikum möglichst wenig ausgeschlossen werde.

§ 17. Die Entscheidung des Direktoriums bezüglich des für die Preisertheilung zu erwählenden Werkes soll möglichst prompt der Eröffnung der Sitzungen folgen, damit die Verständigung des Direktoriums mit dem Künstler, dessen Arbeit als die würdigste befunden wird, vor dem 28. August geregelt ist.

An diesem Tage ist die Krönungs-Sitzung und werden Diplome, Medaillen und andere Auszeichnungen mit allem ausführbaren Glanz und Pomp an die die Preise gewinnenden Künstler vertheilt.

§ 18. In der Krönungs-Sitzung hat ein Mitglied des Direktoriums oder einer der drei beisitzenden Künstler eine Anrede zu halten, welche sich zunächst an den zu krönenden Kunstgenossen wendet und dessen Werk würdigt, dann an diejenigen Künstler sich richtet, deren Arbeiten mit Preisen ausgezeichnet wurden — vorausgesetzt, daß die Mittel der Goethe-Stiftung zu mehreren Preisbewilligungen ausreichen —; und endlich hat sie derjenigen Künstler zu erwähnen, denen Medaillen verliehen wurden.

§ 19. Die Entscheidungen des Direktoriums finden nach vorhergehender Berathung mit geheimer Abstimmung statt, wobei die einfache Majorität definitiv entscheidet.

V. Von den als Jury zu den Versammlungen berufenen Fachkünstlern.

§ 20. Die Aufgabe der drei zu den Versammlungen als Sachverständige eingeladenen Künstler — § 14 E — besteht darin, die Entscheidungen des Direktoriums durch ihre specifische Sachkenntnis zu unterstützen, wobei einem jeden von ihnen, damit das Gewicht ihrer Stimme der Wichtigkeit ihres Urtheiles entspreche, das Recht dreifacher Vota ertheilt wird.

Die Preise werden nach der Stimmenmehrheit bestimmt, wobei die dreifach zählenden Stimmen der drei Fachkünstler zu den Stimmen der zur Zeit in Weimar anwesenden und zu geheimer Sitzung vereinten Direktorialmitglieder gerechnet werden.

§ 21. Alle drei erhalten, gleich den fünf von dem Schriftführer besonders einberufenen und nicht in Weimar wohnhaften Mitgliedern des Direktoriums, die Summe von je einhundert Thalern als Vergütung ihrer Reisespesen, gleichviel in welcher Entfernung von dort sie wohnen. Desgleichen werden die Unkosten ihres Aufenthaltes in Weimar für sie bestritten.

§ 22. Wenn in Folge unvorhergesehener Umstände keiner der nach der Liste des Direktoriums Eingeladenen sein Erscheinen bei dem Konkurs zusagen konnte, hat der Schriftführer eine neue Namenliste

anzufertigen, diese dem Prinz-Präsidenten zu überreichen und nach dessen Genehmigung seine Einladungen an die daselbst genannten Personen ergehen zu lassen.

§ 23. Die drei außer dem Direktorium berufenen Schriftsteller oder Künstler haben ferner die Entscheidung zu motiviren, nach welcher das zur Preiskrönung bestimmte Werk gewählt wurde. Diese Berichterstattung wird gedruckt und in Form eines Diploms dem Autor des gekrönten Werkes ausgehändigt.

Ihre Unterschriften stehen über denen der Direktorial-Mitglieder, welche ihnen in alphabetischer Ordnung folgen, wonach das Siegel der Goethe-Stiftung, dessen Schrift und Zeichen von späterer Bestimmung abhängt, beigesetzt wird.

Dieser Bericht wird unter dem 15. September in sechs der gelesensten Journale Deutschlands zur öffentlichen Kenntnis gebracht.

§ 24. Die als Sachverständige eingeladenen beisitzenden Künstler haben das Recht während ihres Aufenthaltes in Weimar an sämmtlichen Sitzungen des leitenden Komites mit einfachem Stimmrecht theilzunehmen. Das dreifache Stimmrecht gilt nur bezüglich des Klassificirens der zum Konkurs kommenden Werke unter einander und ihrer verschiedenen Preise. Siehe nächste Rubrik.

VI. Von der Vertheilung der Preise und der damit verbundenen Erwerbung der gekrönten Werke.

§ 25. Eine der wesentlichen Bestimmungen des in den vorstehenden Blättern niedergelegten Planes besteht darin, daß er den bedeutendsten Werken des am 28. August eröffneten Konkurses nicht nur eine ehrenvolle Belohnung zu gewähren sucht, sondern auch der Goethe-Stiftung, deren Hauptsitz Weimar bildet, den dauernden Besitz jener Werke sichern will. Diese Bestimmung erscheint realisirbar durch das hochgestellte Verhältnis der als Preis ausgesetzten Summen, welche für den Künstler zugleich den Verkauf seines Werkes repräsentiren.

Demnach ist die Krönung und der Ankauf eines Werkes eine identische Sache.

Die Goethe-Stiftung erlangt auf solche Weise das Eigenthumsrecht der gekrönten Werke von dem Augenblicke an, wo der Preis demselben zuerkannt und von dem Künstler acceptirt ist. Demgemäß werden Gemälde und Skulpturen, sowie literarische und musikalische Werke allmählich ein Museum nebst einer Bibliothek bilden, welche gemeinschaftlich den Namen Goethe-Museum tragen und wo nur die der Goethe-Stiftung gehörenden Werke deponirt werden.

Die Publikation der literarischen und musikalischen Werke erfolgt auf Kosten und zu Gunsten der Goethe-Stiftung.

Jedes von derselben gedruckte Exemplar trägt auf seinem Titel das Zeichen des Institutes.

§ 26. Dieser Bestimmung gemäß hat das in seinem Urtheile von den drei eingeladenen Fachmännern geleitete Direktorium zunächst über den Werth eines jeden der vorliegenden Werke im Vergleich zu einander zu entscheiden, sodann aber den Ankaufswerth desjenigen zu bestimmen, welches einer Preisertheilung am würdigsten befunden wird.

Hieraus erhellt die Nothwendigkeit Preise in aufsteigendem Betrag zu bestimmen. Wir empfehlen Zahl und Höhe folgender Preise:

einen Preis	von	500	Thaler	1500	Mark.
„	„	„ 1000	„	3000	„ .
„	„	„ 2000	„	6000	„ .
„	„	„ 3000	„	9000	„ .

§ 27. Der von der Goethe-Stiftung bewilligte Preis bildet für diese einen Ankauf und zugleich für das Genie und Talent eine ehrenvolle Belohnung.

Um aber diesem Institute einerseits den ihm nothwendig eingeprägten Charakter fürstlicher Liberalität zu bewahren und andererseits der aus einem Handel um den Preis entstehenden traurigen Feilscherei und den beklagenswerthen Verstimmungen zu entgehen, beschränkt sich die Aufgabe des Direktoriums darauf, die Arbeit in eine der Kategorien der feststehenden Summen zu klassificiren.

ohne auf das, was zwischen ihnen liegt, Rücksicht zu nehmen. Der Autor muß so belohnt werden, daß aller Wahrscheinlichkeit nach ihm von keinem anderen Käufer ein höherer Preis geboten werden würde.

§ 28. Die zum Konkurs gesandten Arbeiten werden zunächst von dem versammelten Direktorium und dessen drei Beisitzenden in einer Sitzung bei geschlossenen Thüren geprüft. Diese Sitzung findet, sobald es sich um musikalische oder literarische Werke handelt, im gewohnten Lokale statt, in dem Ausstellungssaale hingegen, wenn Gemälde oder Skulpturen zu prüfen sind.

Die zu prüfenden Kunstwerke dürfen nicht mit dem Namen des Autors bezeichnet sein, sondern sind mit einer Chiffre oder Devise zu versehen.

§ 29. In einer dieser folgenden und gleichfalls bei geschlossenen Thüren zu haltenden Sitzung bestimmt das Direktorium nebst seinen drei nur bei dieser Gelegenheit das Vorrecht dreifacher Vota genießenden Beisitzenden die Wahl des zu krönenden Werkes und zugleich die Preisklasse, sei es die zu 500 Thalern oder eine höhere.

§ 30. Der Schriftführer hat dem betreffenden Künstler die Entscheidung des Direktoriums zur Kenntnis zu bringen. Sollte derselbe nicht mit der Kategorie des Preises, welcher sein Werk eingereiht wurde, einverstanden sein, so hat er das Recht, dasselbe von dem Konkurs zurückzuziehen, worauf das Direktorium unverzüglich mit der Wahl und Klassificirung eines anderen Werkes nach dem bereits begonnenen Modus fortfährt.

§ 31. In dem Falle, daß der Werth des alle anderen überragenden Werkes nach der Schätzung des Direktoriums den Werth der Summe von 3000 Thalern (9000 Mark übersteigt, hat das Direktorium, ehe es noch mit dem Autor hierüber verhandelt, dem regierenden Großherzog von Weimar Bericht hierüber zu erstatten. — Wenn Seine Königl. Hoheit oder der Staat oder die Stadt hinreichenden Werth auf den Besitz dieses Meisterwerkes legen sollte, um die für den Erwerb desselben seitens der Goethe-Stiftung erforderliche Summe zu ergänzen, so ließe sich der Hoffnung Raum

geben, daß letzterer nicht aus Mangel an Hilfsmitteln der Besitz eines so hervorragenden Werkes entzogen wird.

Fällt die Antwort auf jenen Bericht günstig aus, so ist das Resultat dem Autor mitzutheilen und das preisgekrönte Werk nach Verlauf des feststehenden Processes von der Goethe-Stiftung als Eigenthum erworben.

Diese Schenkung ist in dem für den Autor bestimmten Diplome zu erwähnen und in den Journalen vom 15. September zu veröffentlichen.

Sollte aber auf jenen Bericht im Gegentheil eine ablehnende Antwort erfolgen, so ist das Direktorium verpflichtet eine motivirte, das fragliche Werk würdigende Kritik zu verfassen und dieselbe dem Autor in Gestalt eines Diplomes zu übergeben und dieselbe ebenfalls durch die Journale zur öffentlichen Kenntnis zu bringen.

Wenn in der Folge die Fonds der Anstalt wesentlich anwachsen oder auch, wenn eine Separat-Stiftung die Summe von 100 Thalern (300 Mark) zu einer goldenen Medaille bestimmen sollte, so erscheint es wünschenswerth, daß diesem Diplome eine der von Cornelius gezeichneten und von Fischer bei Gelegenheit des Goethe-Festes im Jahre 1849 ausgeführten Medaillen in Gold beigefügt würde. Ebenso bleibt es wünschenswerth, daß diese Medaille, sei es in Gold oder Silber, alljährlich je nach Entscheidung des Direktoriums sei es dem Autor des gekrönten Werkes oder anderen Künstlern zuertheilt wird, deren Arbeiten, ohne den von der Stiftung ausgesetzten Preis zu gewinnen, doch deren ehrende Ermuthigung verdienen.

§ 32. Dieses Projekt würde in einer imponirenden Weise die Sphäre der Arbeiten, der Thätigkeit und des Geldumsatzes der Goethe-Stiftung erweitern. Es giebt unseres Wissens kein Antecedens, das als ein zu- oder als ein entgegenstimmendes Beispiel aufgerufen werden könnte. Der Ankauf schöner Werke — denn unter diesen Voraussetzungen läßt sich annehmen, daß sich Talente ersten Ranges an dem Preiskampf betheiligen werden — würde der Stiftung in die Augen springende Vortheile, der Kunst aber eine Cen-

tralisation, einen Vereinigungspunkt bieten, was alles zusammen für Deutschland besonders wünschenswerth erscheint, wobei wir auf die Worte des Aufrufs vom 5. Juli hinweisen, die auf eine solche Vereinigung die Hoffnung gründen, daß auf dem Gebiet der Poesie und Kunste die „Einheit des germanischen Geistes" erblühen werde.

Der Zweck der in vorliegendem Entwurf vereinten Kombinationen soll ein Sporn zum Wetteifer der Künstler und der von ihnen vertretenen verschiedenen Schulen werden und zugleich den besten ihrer Werke einen gesicherten und schmeichelhaften Platz anweisen. Wir verhehlen uns hiebei nicht, daß unsere Idee in Folge des Ungewohnten, das sie vertritt, und auch wegen der realen Schwierigkeiten, die bis zu einem gewissen Grade mit ihrer Ausführung verknupft sind, manche Einwendung erfahren wird. Doch — fragen wir — welches menschliche Unternehmen hätte nicht unter Derartigem zu leiden? — welches hätte jemals seine Vollendung erreicht, ohne daß ihm Schwierigkeiten entgegengetreten wären, ohne daß es Hindernisse zu besiegen, Böswilligkeiten auszugleichen, Verlegenheiten zu überwinden gehabt hätte? Aber — fragen wir weiter — wo gäbe es auch ein solches, welches auf gesunder, vernünftiger Basis begonnen und mit Ausdauer, Geschicklichkeit und gutem Willen fortgesetzt nicht dahin gelangt wäre, den ihm entgegenstehenden Schutt aufzuräumen und die dornigen Hecken zu durchbrechen?

VII. Von den Anordnungen, die sich auf den Konkurs der verschiedenen Künste beziehen.

§ 33. **A.** Der Konkurs der Literatur hat successiv die verschiedensten ihrer Gattungen zu umfassen. Mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen Werke darf keine derselben systematisch ausgeschlossen werden.

Die epische, lyrische und dramatische Poesie, diese hervorragendsten Ausdrucksformen großer Leidenschaften und edler Gefühle, — der Roman, der in unserem Leben einen so großen Platz einnimmt und in der gegenwärtigen Zeit einen guten Theil der allgemein geschichtlichen Kenntnisse verbreitet, — die die Kunst zu ihrem Objekt

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

nehmende philosophische und ästhetische Kritik, — die ernsten Forschungen und Specialstudien über die Vergangenheit oder Bemerkungen über die Zukunft der Künste und Wissenschaften, welche dieselben sei es als Ganzes oder als Sonderzweige oder in ihren Beziehungen zu Deutschland betrachten —: sie alle müssen der Reihe nach die Aufmerksamkeit des Direktoriums auf sich lenken, dessen jedesmaliges Programm anzuzeigen hat, welche dieser reichen Quellen der Inspiration und des Interesses in diesem oder im nächsten Jahre zum Konkurs kommen soll.

§ 34. Jedes preisgekrönte Werk gehört nothwendig der Goethe-Stiftung, eben so wird jedes literarische Manuskript, sobald es einen Preis erhalten hat, ihr Eigenthum, das sie zu publiciren sowohl berechtigt als verpflichtet ist.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die Goethe-Stiftung ihre besondere Druckerei besäße. Sie würde in diesem Falle nur Sorge zu tragen haben allmählich eine bestimmte Anzahl Exemplare an die Buchhändler der verschiedenen Städte Deutschlands zu expediren, mit denen sie durch Vermittelung ihres Kassirers sich in Beziehung erhalten müßte. Da aber Werth darauf zu legen ist, daß diese Publikationen typographische Musterwerke sind, so könnte man — wenigstens in den ersten Jahren — den Druck jener Werke dem alten ehrenwerthen Hause Breitkopf und Härtel zu Leipzig anvertrauen, welches mit Recht wegen der Soliditat, Schönheit und Eleganz seiner Materialien, als Papier, Typen, Platten, Verzierungen und dergleichen, berühmt ist.

Die Goethe-Stiftung könnte ihre hierauf bezüglichen Operationen damit beginnen, diesem Hause das Eigenthum der ersten Auflage der ersten von ihr gekrönten Werke abzutreten.

Doch ist die Goethe-Stiftung nicht befugt irgend jemandem das absolute Eigenthumsrecht eines der von ihr gekrönten musikalischen oder literarischen Werke zu übertragen.

Mag ein Werk aus ihren Pressen oder aus anderen hervorgehen, so ist gleichermaßen jedes Exemplar mit dem Zeichen des Institutes zu versehen.

§ 35. In dem Jahre, in welchem die dramatischen Werke zum

Konkurs kommen, wird das gekrönte Drama der Theaterintendanz zu Weimar mitgetheilt und zum ersten Mal am 28. August des folgenden Jahres zur Aufführung gebracht, insofern nicht von Seiten des Direktoriums eine andere Bestimmung getroffen wird.

§ 36. Falls epische Gedichte oder prosaische Schriften Gegenstand der Preisbewerbung sind, wählt das Direktorium eine bestimmte Anzahl Verse oder Seiten aus, die in der Krönungssitzung deklamirt oder vorgelesen werden.

Die Deklamation der Verse wird einem der Kunster des Theaters zu Weimar anvertraut, die Vorlesung in Prosa aber entweder einem der zu dem Konkurs eingeladenen Redner oder einem Mitglied des Direktoriums übertragen. In dem einen wie in dem anderen Falle hat das letztere die betreffende Person zu bezeichnen.

§ 37. In den Jahren, in denen literarische, möglicherweise mehrere Bände umfassende Werke zur Preisbewerbung gelangen, hat das Programm anzukündigen, daß bis zum 15. Juni die Manuskripte an den Schriftführer einzusenden sind.

Das Programm giebt zugleich die Namen von drei Mitgliedern des Direktoriums an, welche die Werke zu prüfen haben und ihr Urtheil über sie in den am 15. August zu eröffnenden Sitzungen des Direktoriums vortragen.

§ 38. **B.** Mit den der Musik bestimmten Konkursen sind große Musikfeste zu verbinden, welche — wenn auch unter einer anderen, von der Verschiedenheit der Zeiten bedingten Form — doch ebenso an die Sängerfeste des Mittelalters erinnern dürften, wie die Feste der Goethe-Stiftung als eine Erneuerung der antiken Olympien betrachtet werden können.

Doch sind diese Feste, wenn nicht eine Ausnahmsbestimmung des Direktoriums anders verfügt, keineswegs mit dem Preiskonkurs selbst zu identificiren. Dieser hat vor allem Werke zu berücksichtigen, deren Absatz schwer und deren Aufführung selten ist, wie beispielsweise Symphonien jeder Gattung, mögen sie rein-instrumentalen Charakters oder vermischt mit Chor oder Deklamation sein; ferner: Oratorien, Messen oder Psalmen ꝛc. ꝛc.; damit diese Ermuthigung dazu beitrage der Tonkunst der höheren Regionen Vorschub zu leisten.

§ 39. Das preisgekrönte Werk soll stets am Abend des 28. August des folgenden Jahres unter der Leitung des Autors oder eines von dem Direktorium zu bezeichnenden Kapellmeisters durch das Orchester und Theaterpersonal des Weimarer Hofes zur Aufführung gebracht werden.

§ 40. Sämmtliche auf die Publikation der gekrönten Werke der Tonkunst sich beziehenden Bestimmungen sind genau dieselben wie die bezüglich der Publikation von literarischen Werken.

§ 41. Der Schriftführer hat sich einige Monate vor den das Programm der musikalischen Preisbewerbung feststellenden Sitzungen mit distinguirten Musikern in Beziehung zu setzen, um dem Direktorium, sobald sich dieses mit dem Programm beschäftigt, mehrere derselben nennen zu können, welche sich der Aufgabe das Musikfest zu leiten, sei dieses ein integrirender oder ein accessorischer Theil der Preisbewerbung, unterziehen würden.

Das Direktorium wählt einen dieser von dem Schriftführer angegebenen Musiker, dem sofort schriftliche Mittheilung hievon gemacht wird.

Zugleich hat sich der Schriftführer an einen zweiten, ebenfalls von dem Direktorium zu bezeichnenden Musiker zu wenden, um sogleich einen Ersatz zu haben, falls ein unvorhergesehener Fall den zuerst gewählten Künstler verhindern sollte der übernommenen Verpflichtung nachzukommen.

§ 42. Dieser Dirigent des Musikfestes hat im Voraus alle erforderlichen Vorbereitungen zu treffen. Er hat das Programm der zur Aufführung gelangenden Gesänge und großen Tonwerke zu bestimmen.

Das Direktorium theilt ihm in seinem Einladungsschreiben den allgemeinen Gedanken mit, welchen das Programm manifestiren soll, und bestimmt, ob letzteres wesentlich aus Nationalgesängen oder aus Stücken alter Musik oder aus großen zeitgenössischen Werken zusammenzusetzen ist — alles Richtungen, welche sämmtlich stets in einem neuen Lichte erscheinen, sobald sie durch außergewöhnliche Kräfte und eine bedeutende Anzahl von Musikern zur Aufführung gelangen.

§ 43. Um diesen Musikfesten einen großartigen Charakter zu sichern, welcher dem der schönen Feste, die am Rhein und in andern Theilen Deutschlands abgehalten werden, in keiner Weise nachsteht, empfiehlt es sich die Zahl der ausführenden Musiker nicht unter fünfhundert festzusetzen. Insbesondere müßte man an alle musikalischen Kräfte Thüringens, dieses alten Vaterlandes der „Sängerkriege", appelliren, in dem die energische Lebenskraft seiner musikalischen Hülfsmittel sich in anderer Zeit schon so sehr bewährt hat.

Der musikalische Festdirigent beruft im Namen der Goethe-Stiftung die Gesangvereine, die Liedertafeln, sowie die einzelnen Sänger und Instrumentalisten, so viele derselben außer den am Theater und in der Stadt Weimar thätigen Kräften noch erforderlich sind, auf einen geeigneten Tag rechtzeitig zusammen, um die nöthigen Vorbereitungen und Proben vor dem 28. August abzuhalten.

In dem Falle, daß der 28. August hinreichend mit der Krönungssitzung oder mit dramatischen Vorstellungen oder mit der Aufführung gekrönter Kunstwerke ausgefüllt ist, kann das Musikfest erst am 29. August beginnen.

§ 44. Der Musikfest-Dirigent erhält von der Goethe-Stiftung gleich den Mitgliedern des Direktoriums und den drei von dem Schriftführer eingeladenen Fachkünstlern zur Deckung seiner Reisespesen eine Summe von einhundert Thalern. Außerdem werden die Unkosten seines Aufenthalts in Weimar — ebenfalls wie bei jenen — von dem Augenblicke seiner Ankunft an bestritten.

Demselben wird von dem Direktorium bereits in dem an ihn gerichteten Einladungsschreiben die Summe bezeichnet, welche ihm für die Kosten des Musikfestes bewilligt werden kann und die er nach beendigtem Feste von dem Kassirer der Stiftung gegen detaillirte Rechnungsablage zu erheben hat.

Es ist unmöglich an die Versammlungen, von denen wir eben sprechen, zu denken, ohne einen Appell an die Gastfreundschaft der Bewohner Weimars zu Gunsten der am Feste betheiligten Personen zu erlassen, von denen immer eine gewisse Zahl der pekuniären Mittel ermangelt, um sich die Kosten eines Aufenthaltes in fremder Stadt erlauben zu können. Warum aber sollten wir zweifeln, daß

Weimar nicht ebenso gastfreundlich sei wie Eisenach, wo vor wenigen Jahren bedeutende Musikfeste stattfanden? Weimar, welches so augenscheinliche und so wesentliche Vortheile durch das Zusammenströmen so vieler Fremder, die alljährliche Vereinigung berühmter und in ganz Deutschland geschätzter Namen, gebildeter Männer, interessanter Künstler mit ihrem Gefolge von Neugierigen findet, — Weimar kann sich der Aufgabe dieser Gastfreundschaft nicht entziehen und nicht die Opfer verweigern, die ihm hundertfach wiedererstattet werden.

§ 45. **C.** Die gekrönten Gemälde bleiben in dem Museumslokale ausgestellt.

Die Kosten für entsprechende Rahmen werden von der Goethe-Stiftung getragen.

§ 46. **D.** Da die Kosten des Materials der Skulpturen und der Ausführung großer Denkmäler oft enorm sind, so haben die Künstler dieser Gattung keine andere Verpflichtung als zu den Konkursen ihre Gipsmodelle, sowie die vollendeten Zeichnungen derselben auszustellen.

Die Goethe-Stiftung behält als Eigenthum die gekrönten Modelle und Zeichnungen und verleibt sie ihrem Museum ein, reservirt aber dem Künstler das Recht, dieselben später nach seinem Gutdünken zur Ausführung zu bringen.

§ 47. Sämmtliche Gegenstände der Preisbewerbung sind der Goethe-Stiftung frankirt zu übersenden, wobei zu hoffen ist, daß die deutschen Regierungen postalische Vergünstigungen bewilligen werden.

Vom 1. August an stellt der Schriftführer das zur Ausstellung ihrer Werke bestimmte Lokal den Preiskandidaten zur Verfügung. Desgleichen hat er die Anordnungen über Rang und Folge zu treffen, in welcher sie ausgestellt werden sollen.

§ 48. Weitere auf den Konkurs der verschiedenen Kunstarten und auf die Beurtheilung und Schätzung ihrer so verschiedenen Formen angehörenden Werke sich beziehenden Anordnungen hängen von vielen anderen Details ab, deren Feststellung vorbehalten bleiben muß. Wir haben uns darauf beschränkt, nur die in dieser Hinsicht wesentlichsten Maßnahmen zu bezeichnen.

VIII. Vom Lokale der Goethe-Stiftung.

§ 49. Wie könnte man sich mit einem Plane wie dem vorliegenden beschäftigen, ohne auch an die Nothwendigkeit eines speciell für die Goethe-Stiftung bestimmten Gebäudes zu denken, das ihr die Säle und unentbehrlichen Lokalitäten für ihre öffentlichen und privaten Sitzungen, für ihre Musikfeste, für ihre Ausstellungen, für ihr Museum, ihre Bibliothek, ihre Archive und dergleichen zur Verfügung stellt!

Doch überlassen wir der Zukunft die Ausführung dieses Gebäudes, dessen architektonischer Plan allein schon Gegenstand eines Specialkonkurses sein kann, welchen das Direktorium ausnahmsweise in einem Jahre bestimmen könnte, in welchem die Bewerbung gerade entweder die Malerei oder die Skulptur trifft.

Inzwischen wird die edle Hospitalität des Weimarer Regentenhauses gestatten, daß der Goethe-Stiftung verfügbare Lokalitäten öffentlicher Gebäude, wie der Bibliothek, des Rathhauses, des Gymnasiums und anderer, zur Verwendung angewiesen werden, und zweifellos wird sie mit derselben Munificenz den großen Wartburgsaal für die Festlichkeiten öffnen, so daß nach manchen Jahrhunderten von neuem die Harmonien der Poesie und Musik daselbst erklingen werden.

IX. Von den accessorischen Preisen.

§ 50. Es ist zu erwarten, daß, sobald die Goethe-Stiftung dem Publikum Proben und hinreichende Garantien ihrer Lebensfähigkeit und Lebenskraft gegeben und sie ihm ein gerechtfertigtes Vertrauen eingeflößt hat, sich in Deutschland ganz wie in anderen Staaten, welche manche schöne, nachahmenswerthe Beispiele aufzuweisen haben, edelmüthige Beisteuern finden werden, welche eine nach der anderen dazu beitragen, die Sphäre und den Glanz der Stiftung zu erhöhen und auszubreiten, so daß schließlich sich mit den Hauptzweigen viele Nebenzweige verbinden.

So würde z. B. die Architektur zunächst einen Special-Kno-

kurs beanspruchen dürfen. Wer nur immer von der großen staatlichen und humanen Bedeutung erfüllt ist, welche Preisausschreibungen erlangen können, die nicht allein den Aufschwung des begeisterten Gedankens bezwecken, sondern auch darnach streben, Bauvorlagen hervorzurufen, welche praktisch und leicht ausführbar an Stelle der bis jetzt feuchten, engen, dunkeln und ungesunden Wohnungen, in denen eine ungeheure Masse von Arbeitern leben muß, zweckmäßig eingerichtete und gut gelüftete ermöglichen — wer, sagen wir, die Baukunst sowohl nach ihrer poetischen als auch nach ihrer praktischen Seite fördern möchte, kann zu diesem Zweck ein Kapital deponiren, dessen Interessen er zu einem Architekturpreis bestimmt, welcher dem Konkurs der Malerei oder der Skulptur definitiv beigefügt würde.

Das Direktorium hatte in dem einem oder dem anderen Jahre den Gegenstand oder die Gattung der Bauriße festzustellen, für welche Specialpreise ausgesetzt sind, wobei natürlich der Intention des Stifters, dessen Namen auch der Preis zu führen hat, möglichst Rechnung zu tragen ist.

§ 51. Das von der Architektur Gesagte kann auch auf andere Zweige der schönen Künste übertragen werden.

Wer eine edle Genugthuung darin findet, Kunst und Literatur zu fördern, mag sich diese Forderung auf die Steinschneide- oder die Münzprägekunst, auf archäologische oder historische Forschungen beziehen, kann einen diesen besonderen Zweigen gewidmeten Specialpreis stiften, dem seitens des Direktoriums die gleiche thätige Sorgfalt, wie den Fundamentalpreisen des Institutes zuzuwenden ist.

Den Autoren der mit diesen Nebenpreisen gekrönten Werke wird ganz wie den Künstlern, die bei den Hauptkonkursen siegend betheiligt sind, ein Diplom zugestellt. Der Text desselben ist gleichfalls durch die Journale zu veröffentlichen.

Das Programm dieser Zweigkonkurse bildet für die Jahre, in denen solche stattfinden, einen integrirenden Theil des Hauptprogrammes, welches in der bereits angegebenen Weise publicirt wird.

Zu allen Dingen sind diesen Nebenpreisen die gleiche Ehre und die gleichen Vortheile wie den Hauptpreisen zuzuertheilen.

Jeder derselben trägt den Namen seines Stifters.

§ 52. Wenn Städte oder ein Verein mehrerer Personen oder eine Theaterintendanz, welche die Kunst der Deklamation oder des Gesanges besonders zu fördern wünschen, einen derartigen Preis stiften, so haben sie das Recht, demselben einen Namen zu wählen, der nebst dem Namen der Stiftungsgesellschaft in die Annalen der Goethe-Stiftung, wie der eines jeden Wohlthäters derselben, eingeschrieben wird.

§ 53. Den Stiftern von Specialpreisen ist auf Lebenszeit das Recht zu gewähren, sobald diese zum Konkurs kommen, einen selbstgewählten Delegirten zu senden, dem bei der Beurtheilung der hierher gehörigen Werke ein dreifaches Votum zukommen soll.

§ 54. Eine Verbindung mehrerer Personen, welche eine Specialpreis-Stiftung gegründet, besitzt ebenfalls das Recht zur Absendung eines Delegirten, dem ein dreifaches Votum zu gewähren ist.

X. Von der finanziellen Organisation der Goethe-Stiftung.

§ 55. Der hier dargelegte Plan erfordert, wenn er in einer der großen Idee würdigen Weise ausgeführt werden soll, ein Kapital von 60 000—100 000 Thalern oder 180 000—300 000 Mark.

§ 56. Das einfachste und gleichzeitig wirksamste Mittel zur Aufbringung dieses Kapitals scheint uns darin zu bestehen, daß in Weimar unter den Auspicien Sr. Königl. Hoheit des Erbgroßherzogs, des Präsidenten des Direktoriums, eine allgemeine Subskription eröffnet wird.

§ 57. Diese Subskription würde unter kurzgefaßter Darstellung des von dem genannten Präsidium adoptirten Planes der Goethe-Stiftung in den Hauptjournalen des In- und Auslandes zu eröffnen sein. Ihr wäre der Name des Kassirers beizufügen, an welchen die Zeichnungen einzusenden sind, sowie die Höhe der Summen, welche durch die bisherigen Zuflüsse in der Stiftungskasse vorhanden sind.

Alljährlich wäre sodann in denselben Journalen und gleichzeitig mit dem Bericht über das preisgekrönte Werk die Liste der

Personen, der Intendanzen und Theaterdirektionen, der Special-Komites u. s. w. nebst Angabe der von ihnen eingesandten Beträge zu veröffentlichen.

§ 58. Sobald die Summe von 100000 Thalern — 300000 Mark — erreicht ist, wird die Subskription geschlossen und die Liste sämmtlicher Unterzeichner nebst dem Betrage der von jedem bewilligten Summe mit vergoldeten Buchstaben in eine Marmortafel gravirt, die in dem Lokale der Goethe-Stiftung aufzustellen ist.

§ 59. Die von der Stiftung zu bestreitenden alljährlichen Kosten werden sich in folgender Weise zusammenstellen lassen:

A. Der Preis:	1000 Thlr.	3000 Mark
NB. Falls das Direktorium das zu krönende Werk in die Preiskategorie von 2000 oder 3000 Thlrn. stellt, wird Seine Kgl. Hoheit der regierende Großherzog, in der Erwartung, daß die normirte Summe von 100000 Thalern während des Zeitraumes von zehn Jahren voll sein wird, den Zuschuß von 1000 oder 2000 Thalern — 3000 bis 6000 Mark — huldreichst jedesmal bewilligen.		
B. Für die fünf auswärtigen Mitglieder des Direktoriums und die berufenen drei Fachkünstler oder Schriftsteller eine Vergütung der Reisespesen von je 100 Thlrn.	800 Thlr.	2400 Mark
C. Besoldung des Schriftführers:	500 „	1500 „
D. Desgl. des Kassirers:	300 „	900 „
Bleiben zu generellen Administrationskosten	400 „	1200 „
Gesammtsumme:	3000 Thlr.	9000 Mark

§ 60. In Jahren, in denen nur ein Preis von 500 Thalern — 1500 Mark — ausgesetzt werden kann, ist der Rest der Preissumme zu dem Stiftungskapitale zu schlagen, so lange bis letzteres

die Höhe von 100000 Thalern erreicht hat, um so rasch als möglich die Lasten zu vermindern, welche das Regentenhaus von Weimar auf sich nehmen wird.

Wenn das Stiftungskapital die Summe von 100000 Thalern erreicht hat, hängt es von dem Directorium ab, alljährlich oder ein für allemal über die Verwendung des Restes der Preissummen zu verfügen.

§ 61. In Jahren, in welchen der Konkurs die Skulptur trifft, läßt sich annehmen, daß abgesehen von den Ausnahmsfällen, in welchen sich die Künstler mit bereits in Marmor oder Bronze ausgeführten Werken, deren Schönheit in die Augen fallend ist, um den Preis bewerben, die Preissumme nicht die Höhe von 500 Thalern — 1500 Mark — übersteigen wird, denn der Künstler behält das Recht, sein Werk später zur Ausführung zu bringen, während die Goethe-Stiftung nur seine Zeichnung und sein Gipsmodell als Eigenthum erhält.

Auch bei den Konkursen für Poesie läßt sich annehmen, daß manches Heft lyrischer Gedichte und manches andere Werk mit einem Preis von 500 Thalern — 1500 Mark — hinreichend honorirt ist.

Ebenso wahrscheinlich ist es, daß bei den Konkursen für Musik die preisgekrönten Werke dem Honorar gemäß, welches die Komponisten für ernstere Werke von ihren Verlegern erhalten, durchschnittlich die Kategorie von 500 Thalern nicht überschreiten. Die hier restirenden 500 Thaler aber werden voraussichtlich von den gelegentlichen Kosten der Musikseite, sowie von dem Honorar für den Dirigenten und anderen in Verbindung mit denselben stehenden Nebenspesen absorbirt werden.

Die Einkünfte, welche die Goethe-Stiftung durch den Verkauf literarischer oder musikalischer Werke findet, sind zu kapitalisiren, um hieraus in der Folgezeit, sobald die Goethe-Stiftung im Stande sein wird solche selbst zu ediren, regelmäßig die Kosten für Publikation der preisgekrönten Werke mit zu bestreiten.

Diese Einkünfte werden allmählich ein flüssiges Kapital bilden, welches, im Falle es sich so weit vergrößert, stets zu einer schönen und eleganten Ausstattung der Publikationen der Goethe-Stiftung

zu verwenden ist und somit zu einem indirekten Sporn für den deutschen Verlagsbuchhandel werden kann.

Noch wagen wir nicht vorauszusagen, obwohl wir es hoffen, daß das Gedeihen der Goethe-Stiftung ihr eines Tages gestatten wird ihre eigene Druckerei, ihre eigenen Graveurs, mit einem Worte ein vollständiges Etablissement selbst zu besitzen, das ins Leben zu rufen und anzuordnen der Zukunft anheim zu stellen ist.

§ 62. Dem Kassirer sind alle Geldangelegenheiten, die Instandhaltung des Lokales der Stiftung, sowie sämmtliche von den Direktorialsitzungen und den Konkursen des 28. August bedingten materiellen Vorbereitungen übergeben. Er erhebt die ihm vom Schriftführer angegebenen nöthigen Gelder, besorgt die Zahlungen an die Empfangsberechtigten und bestreitet die lokalen Kosten. Er führt die Rechnung über die Finanzangelegenheiten der Stiftung und legt dem Direktorium alljährlich seinen Rechenschaftsbericht über die Einnahmen und Ausgaben vor, worauf dasselbe nach beendeter Revision und eventuellen Bemerkungen denselben ratificirt.

§ 63. Die Kapitalien der Stiftung werden zu fünf Procent in den durch die Regierungen garantirten Nationalbanken angelegt. Bezüglich der Wahl derselben hat insbesondere der Prinz-Präsident zu entscheiden, nachdem ihm der Kassirer bei jeder neuen Anlage oder Veränderung der Fonds berichtet und seine Vorschläge vorgelegt hat.

Der Kassirer ist verpflichtet die Verlagskontrakte sowohl über das Verlagsrecht der ersten Ausgaben, als auch über spätere Auflagen preisgekrönter Werke mit den Verlegern abzuschließen, wobei, da die Goethe-Stiftung das Eigenthumsrecht fraglicher Werke nicht vergeben darf, sich dieser Kontrakt nur auf die Auflagen beschränkt.

Der hiedurch erzielte Kaufpreis wird vom Kassirer ebenfalls in der schon angegebenen Weise kapitalisirt.

Eine andere Verwendung können diese Summen nur in Folge eines von sämmtlichen in den Sitzungen anwesenden Mitgliedern des Direktoriums einstimmig gefaßten Beschlusses finden.

§ 65. Der Kassirer hat Sorge zu tragen, daß das gekrönte Werk innerhalb der vier dem Konkurs folgenden Monate, bei Ver-

hinderungsfällen, welche jedoch zu rechtfertigen sind, innerhalb der nächsten acht Monate publicirt wird.

Schlußbemerkung.

Bedenkt man die ungeheuren Summen, welche in allen civilisirten Ländern zur Erhaltung von Akademien, Instituten, Konservatorien u. s. w. ausgegeben werden — Anstalten, welche ebenfalls den Zweck verfolgen, den die Künste und schönen Wissenschaften erzeugenden Aufschwung der Intelligenz und der Phantasie zu schützen, zu begünstigen, zu fördern und zu beleben —, so dürfte es schwer sein, den finanziellen Ansprüchen des vorliegenden Planes die Anerkennung größtmöglichster Bescheidenheit zu verweigern, namentlich wenn die Größe und Würde der im Aufruf vom 5. Juli dargelegten Intentionen gewahrt werden soll.

Wir hoffen, daß die Menschen von gutem Glauben und gutem Willen in diesem Projekte, das sich nur durch die lebendige Theilnahme des Weimarischen Regentenhauses realisiren läßt, einen ebenso aufrichtigen wie innigen Wunsch erblicken werden, an der Verwirklichung jener Idee, die Deutschland mit allem Stolz als eine Inspiration seines Nationalgeistes zu betrachten das volle Recht hat, mitzuarbeiten, ohne dabei an die unter der Erschütterung der jüngsten Zeitereignisse noch schwer athmende Bevölkerung zu ermüdende Anforderungen zu erheben.

Weimars Septemberfest

zur

Feier des hundertjährigen Geburtstages

Carl Augusts.

1857.

Acht Jahre sind verflossen, seit in den Hauptstädten Deutschlands und speciell in Weimar der hundertjährige Geburtstag Goethe's feierlich begangen wurde. Um den denkwürdigen Tag zu verewigen, war damals mehrfach die Rede davon, eine Stiftung an dem Orte zu gründen, wo der große Dichter gelebt und gewirkt hatte. Zu diesem Zwecke wurden die verschiedenartigsten Vorschläge sowohl in Weimar als in Berlin eingereicht, woselbst sich bei dieser Gelegenheit ein eigenes Komité gebildet hatte. Die einen beantragten die Errichtung eines Standbildes zu Weimar, da Frankfurt — Goethe's Geburtsstadt — bereits ein solches besaß, andere die Gründung einer seinen Namen tragenden Erziehungsanstalt, und wieder andere eine Stiftung, die sich auf neuen, die Literatur und Kunst fördernden Grundlagen bewegen sollte. Seine Königl. Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar sprach sich für die Ausführung einer Statue aus, behielt sich aber noch für später vor unter dem Namen Goethe-Stiftung ein Institut hinzuzufügen, das zur Förderung der Literatur, welche Goethe mit so unvergänglichen Schätzen bereichert hat, sowie der Künste, deren tiefgreifenden Einfluß auf die Entwickelung und Ausbildung des gesammten gesellschaftlichen Lebens er sowohl erkannte und würdigte als auch zu preisen wußte, bestimmt sei.

Diesen edelmüthigen Intentionen haben wir es zu verdanken, daß wir heute in der Hauptstadt des Fürsten Meisterwerke der

Skulptur bewundern können, ohne unsere Bewunderung durch die Befürchtung getrübt zu sehen, diese Kunstwerke könnten möglicherweise bald in der dumpfen Stille einer ihrer geistigen Bewegung verlustig gehenden kleinen Stadt eine vereinsamte Stellung einnehmen. Scheint es doch vielmehr, als liege eine Berechtigung vor gerade das Gegentheil anzunehmen, insbesondere wenn wir der von dem Fürsten während der soeben verflossenen Festlichkeiten niedergeschriebenen Worte gedenken, mit denen er aussprach:

„Ich meinestheils verstehe unter dem Kultus der Erinnerungen aus der Epoche Carl August's nichts anderes als das unausgesetzte Streben sie fortzusetzen und die Beharrlichkeit, auf den mir durch ihn eröffneten Wegen weiterzuschreiten. Diese wenigen Worte mögen der Schlüssel meiner Handlungen sein, wenn es eines solchen bedarf."

Nachdem die definitive Bestimmung getroffen war Weimar mit einem Standbilde Goethe's zu zieren, beschloß der Großherzog ferner, auch das Andenken der anderen Dichter, welche die Regierung seines Großvaters verherrlicht hatten, keineswegs zu vernachlässigen, in Folge dessen zugleich eine Subskription für die Statuen Goethe's, Schiller's und Wieland's — der Erinnerung an Herder war bereits eine solche errichtet — eröffnet wurde. Die großherzogliche Familie widmete dem Unternehmen eine bedeutende Summe, worauf König Ludwig von Bayern sogleich die Lieferung des Erzes für den Guß übernahm. Diesen Spenden folgten andere: eine ansehnliche Gabe des Kaisers Napoleon III., des einzigen außerdeutschen Monarchen, der sich hiebei betheiligte, das Geschenk zweier granitner Piedestale von dem Großherzog von Baden, die Beiträge des Kaisers von Österreich, des Königs von Preußen und anderer deutscher Fürsten. Hiernach wurde entschieden, daß die Statuen Schiller's und Goethe's in einer Gruppe vereinigt und deren Ausführung dem Professor Rietschel in Dresden, der seitdem auf der pariser Weltausstellung im Jahre 1855 die große Ehrenmedaille erhalten hat, übertragen werden solle. Gasser aus Wien wurde mit der Wieland-Statue betraut.

Nachdem der Großherzog in dieser Weise seine Verehrung für die großen Dichter bethätigt, war er mit gleicher Sorgfalt bestrebt das Andenken desjenigen zu ehren, der sie in seinem Lande vereinigt hatte und, indem er unter den deutschen Geistern eine literarische Genossenschaft heraufsand, wie sie Friedrich der Große nur aus fremden Celebritäten zusammenstellen wußte, wobei er jenen sicheren Scharfblick besaß, welcher die der Unsterblichkeit Geweihten erkennt, behauptete er hochherzig jene Popularität, die ein Herrscher nur durch die uneigennützigste und echt fürstliche Liebe zu seinem Volke erringen kann — durch eine Liebe, die fern davon sich selbstgefällig mit dem status quo zu begnügen, der in eben demselben Maße veraltet als die Zeit vorwärts schreitet, in unermüdlicher Thätigkeit seinem Lande aus jedem Tage den Vorabend eines schöneren Morgens zu gestalten strebt.

Diesem Sinne gemäß wurde die Einweihung der Goethe-Schiller- und der Wieland-Statue auf den Morgen des 4. September anberaumt, während in der Frühe des 3. September, des hundertjährigen Geburtstages Carl August's, der Großherzog den Grundstein zu dem Denkmale legte, das er diesem zu errichten gedachte. Die diesen Akt begleitende Ceremonie entfaltete den gewöhnlichen Pomp eines Hoffestes. Der größte Theil des regierenden Hauses war dabei anwesend und nahm auf einer mit Guirlanden und Blumen geschmückten Tribüne Platz. Außer dem Großherzog und seiner Gemahlin bemerkte man Ihre Kaiserliche Hoheit die verwittwete Großherzogin Maria Paulowna, die Schwiegertochter Carl August's, ferner JJ. HH. den Erbprinzen, Urenkel desselben, den Herzog Bernhard, seinen Sohn, die Prinzessin von Preußen und Prinzessin Carl von Preußen, seine Enkelinnen, den Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar, die Prinzessin Heinrich der Niederlande und die Prinzessin Anna, Kinder des Herzogs Bernhard von Weimar. Da man allgemein die Erwartung gehegt hatte, ganz Deutschland werde an dieser Familienfeier Theil nehmen, so machte die Abwesenheit des Königs von Preußen und des Königs Ludwig von Bayern, sowie anderer deutscher Fürsten den Eindruck einer Beeinträchtigung

des Festes. Sämmtliche Staatsdiener bildeten den Festzug, der vor den Hofwagen zwischen den Spalieren der Truppen einherschritt: voran die verschiedenen Ministerien, darauf das Korps der Staatsbeamten, endlich die Deputationen der Universität Jena, der verschiedenen Städte des Großherzogthums, der Innungen und Gewerke, der Schützen und Bürger der Stadt.

Am Morgen des folgenden Tages gestattete man einer Anzahl von Künstlern und Schriftstellern sich dem Zuge anzuschließen, bei welchem sie Tags vorher als er der Gedenkfeier eines Fürsten galt, der mehr vielleicht als irgend ein anderer der Literatur und Poesie gehuldigt hatte, vermißt worden waren. War am 4. September das Militär weniger zahlreich, die Uniformen minder glänzend, so wurde dieser Umstand wohl ausgeglichen durch den plötzlichen Anblick der Wunderwerke der bildenden Kunst, deren Enthüllung unter dem aufjauchzenden Jubel der Menge stattfand und eine stürmische Begeisterung hervorrief, die sich noch steigerte, als der Großherzog die Bildner der bewunderten Meisterwerke durch einen Wink in seine Nähe beschied, um ihnen seine Befriedigung auszusprechen und sie den Beifallssturm der versammelten Menge entgegennehmen zu lassen. Gasser wurde zum Ritter des Falkenordens ernannt, ebenso v. Müller, der den Guß der Denkmäler ausgeführt hatte; Rietschel empfing das Komthurkreuz des nämlichen Ordens und wurde außerdem durch die Verleihung des Doktortitels von der Universität Jena und des Ehrenbürgerrechtes unserer Stadt ausgezeichnet.

Da die Erinnerung an das ruhmreiche Streben und Wirken der ersten dramatischen Dichter Deutschlands sich zunächst an das Theater zu Weimar knüpft, so wurde den scenischen Darstellungen während der Festtage eine außergewöhnliche Sorgfalt gewidmet. Goethe's „Iphigenie auf Tauris" war für den 2. September gewählt worden. Am 3. September, dem sogenannten Carl-August-Tage, wurde ein Gelegenheitsstück von Franz v. Dingelstedt, der kürzlich zum Generalintendanten der hiesigen Bühne ernannt worden war, aufgeführt. Der feurige Schwung der Sprache, die feingetroffenen Anspielungen, der bald erhabene bald rührende Charakter der Handlung und die wechselvolle Lebendigkeit ihrer Ent-

wickelung — dieses alles entsprach vollkommen dem Rufe des bewährten Dichters und erwarb ihm einen ebenso begeisterten als verdienten Beifall.

In dem Stücke selbst tritt das deutsche Reich als ein Ganzes auf, verkörpert in Friedrich Barbarossa, welcher durch Entzauberung den Kyffhäuser, wo er nach der Volkssage der Stunde harrt, die ihn wieder als Kaiser erwecken wird, verläßt, um jetzt an den ländlichen Festlichkeiten Theil zu nehmen, welche Carl August's Unterthanen, eingedenk der Tugenden ihres weisen, hochbegabten und humanen Fürsten, zu seinem Jubiläum vorbereiten. In seinem Gefolge sieht man die wieder zum Leben erweckten Geister der Heroen der Dichtkunst, des Dramas, der Geschichte und des Romans heranziehen, deren Geburtsstadt Weimar war oder auch den Gipfel ihres Ruhmes hier erreichten.

Diesem Festspiele folgte eine ziemlich wenig gekannte geistreiche Allegorie Goethe's: „Paläophron und Neoterpe", Gespräch und Wettkampf zwischen der alten guten Zeit und dem Geiste des Jahrhunderts, beendet durch schließliche Versöhnung beider. Den Schluß des Abends bildete der dritte Akt des „Don Carlos" mit Herrn Dawison in der Rolle des Königs Philipp und Herrn Emil Devrient als Marquis Posa.

Am 1. September, dem Dichter-Tage, bestand die Bühnenvorstellung aus sechs, den verschiedenen Dramen Schiller's und Goethe's entnommenen Akten. Fräulein Fuhr, die Herren Dawison und Devrient spielten vereint im „Tasso". Herr Genast — noch von Goethe's Zeit her an hiesiger Bühne thätig — gab Götz von Berlichingen in mehreren Scenen dieses Schauspiels. Fräulein Seebach und Herr Devrient erschienen als Clärchen und Egmont in der Tragödie dieses Namens. Herr Dawison gesellte sich ihnen im „Faust" zur Seite; Fräulein Fuhr spielte die große Scene der Thekla im „Wallenstein"; Schiller's „Glocke", dialogisirt und mit interessanten Musikstücken von Carl Stör ausgestattet, wurde zum Schlusse vorgeführt, woran ein von Transparenten begleiteter Epilog Dingelstedt's sich knüpfte. Herr Emil Devrient fand hier seine treuen Bewunderer wieder und

Herr Dawison erfreute sich eines lebhaften, seines seltenen dramatischen Genies würdigen Beifalls.

Dawison gehört zu den Seltenen. Er ist ein Künstler, der sich nicht auf das bloße Recitiren seiner Rolle beschränkt. Das stumme Spiel seiner ausdrucksreichen Physiognomie, seine charakteristischen Stellungen und bedeutungsvollen, oft mehr als ganze Reden sagenden Gesten enthüllen dem Zuschauer alle jene geheimen Regungen des menschlichen Herzens, welche sich dem Wortausdrucke gleichsam entziehen und dennoch theils die Übergänge zu den Ausbrüchen der Leidenschaft markiren, theils die in einer bewegten Brust lange schlummernden und sich zu Selbstgesprächen verdichtenden Gedanken erklären und somit jene anscheinend unfreiwilligen Kundgebungen vermitteln, die das Ergebnis allmählich und im Geheimen gereifter Neigungen sind. Man darf wohl sagen, daß dieser Künstler der dramatischen Kunst in Deutschland eine neue Ära eröffnet, indem er sie alles das lehrt, was der tragische Dichter dem Darsteller zu ergänzen übrig läßt; denn er kann ihm schließlich doch nur Umrisse vorzeichnen, die mit allem Zauber lebensvoller Bewegung auszufüllen und zu bereichern, die Aufgabe des letzteren bleibt.

Der hervorragenden Künstlerschaft Dawison's schließt sich Fräulein Seebach an. Sie dichtet ihre Rollen mit jener unbeschreiblichen Anmuth weiblicher Anschauung, welche der feinsten Nuancen schmerzlichen und freudigen Wesens mächtig ist. Ihr Erfolg war ein ungetheilter und ausnahmsweiser. Aller Herzen waren erregt und aller Hände spendeten den Bildern Beifall, welche sie mit ebensoviel natürlichem Adel als sinnvoller Gemüthstiefe zur Darstellung brachte. Sämmtliche soeben genannten fremden Künstler hatten die Mitwirkung ihrer Talente unter Verzichtleistung auf jedes Honorar angeboten — also honoris causa.

Am 5. September wurde ein Extrazug vom Großherzoge den Fremden zur Verfügung gestellt, um die Wartburg zu besuchen, woselbst sie im Namen des Burgherrn festlich bewirthet wurden. Die Wiederherstellung der schönen Überreste romanischer Architektur aus dem zehnten Jahrhundert ist während der letzten Jahre merklich vor-

geschritten. Die Fresken des Herrn von Schwind aus München, welche die Geschichte der Landgrafen von Thüringen, der heiligen Elisabeth und des berühmten Sängerkrieges behandeln, sind bereits der Bewunderung des Publikums übergeben. Herr v. Schwind, ein eifriger Katholik und voll Begeisterung für seine Aufgabe, ist wohl selten glücklicher inspirirt gewesen als bei der Komposition der dreizehn Gemälde, welche das Leben und die barmherzigen Werke der heiligen Elisabeth zum Gegenstande haben. Er hat die christliche Heldin mit all der Schönheit und Anmuth ausgestattet, die ihr die Chronik stets zuertheilt hat, und dabei den Reiz der Erscheinung mit dem milden Lichte ihrer Tugenden gleichsam zur Verklärung erhoben. Einzelne bedauern vielleicht, daß der rühmlichst bekannte Maler über der ausdrucksvollen und historisch pointirten Gruppirung und der Zartheit der Zeichnung die Harmonie der Farben etwas zurückgesetzt hat, doch werden sie hiefür in der hochvollendeten Ausbildung der erstgenannten Vorzüge einen reichen Ersatz finden.

Die Räume, welche einst Luther bewohnte, gehen einer wesentlichen Verschönerung durch die Wandgemälde von der Hand des Malers König in München entgegen, dessen Namen sich bereits durch seine Illustrationen zu dem Leben des kühnen Reformators einen guten Klang erworben hat. Dank dem Verdienste des Herrn Wolther aus Köln erscheint der große Saal gegenwärtig in einer glänzenden Ausschmückung. Seine gewissenhaften Studien alter Manuskripte der verschiedensten Bibliotheken haben in der Ornamentation mehrerer Kirchen und anderer öffentlicher Bauten, sowohl in Köln als anderwärts, sich siegreich bewährt. Mit einem einheitsvollen und mannigfaltigen Kolorit, das sich ebenso durch Pracht als durch maßvolle Haltung auszeichnet, verbindet er jene schätzenswerthe antiquarische Strenge, die in der unscheinbarsten Arabeske keinen Anachronismus gegenüber dem Jahrhundert, dessen Stil für das Ganze einmal festgesetzt ist, dulden mag.

Der zu dem Besuche der Wartburg angeordnete Extrazug hatte die Bestimmung zeitig zurückzukehren, um den mehreren hundert Fremden, welche an demselben Theil genommen, es zu ermöglichen bei dem des Abends im Hoftheater stattfindenden Instrumental- und Vokal-

koncert anwesend zu sein. Das Programm dieses Koncerts schloß sich durchweg an Beziehungen auf Goethe'sche und Schiller'sche Werke an und bestand aus folgenden Kompositionen:

Erster Theil.
1. An die Künstler, Festgesang von Schiller, für Orchester, Soli und Chor. (Männerstimmen.)
2. Die Ideale, symphonische Dichtung nach Schiller's gleichnamigem Gedichte.
3. Gruppe aus dem Tartarus, v. Schiller, für Männerchor.
4. Über allen Wipfeln ist Ruh, v. Goethe, für Männerquartett.
5. Schwager Kronos, von Goethe, für Männerchor.

Zweiter Theil.
6. Faust-Symphonie in drei Theilen, mit dem Chorus mysticus aus dem Ende des zweiten Theiles von Goethe's Faust als Beschluß.
7. Weimars Volkslied. Text von Peter Cornelius.

Diese sämmtlichen Kompositionen — mit Ausnahme der „Gruppe aus dem Tartarus" und des „Schwager Kronos" von Franz Schubert — sind von dem Verfasser dieses Berichtes und erlebten Dank einem ebenso ansehnlichen wie hervorragenden Orchester eine bewundernswerthe Ausführung.

Das Orchester bestand aus der großherzoglichen Kapelle und den zahlreichen eingeladenen fremden Künstlern, denen wir bei dieser Gelegenheit unsern freudigen und herzlichen Dank für den echt künstlerischen Eifer aussprechen, mit welchem sie die Feier des Abends durch ihre Mitwirkung so glänzend erhoht haben. Ist es uns auch nicht möglich alle diejenigen, welche ihre vorzüglichen Talente bereitwillig zu Dolmetschern unserer musikalischen Ideen geliehen haben, aufzuzählen, so seien an dieser Stelle doch Einzelne genannt, die als Virtuosen sich eines ebenso glänzenden als gediegenen Rufes erfreuen: die Herren Koncertmeister David, Grützmacher, Hermann und Röntgen aus Leipzig, Kapellmeister Bott aus Kassel, Kammermusikus Teetz, Komponist Wendt aus Berlin.

die Herren Gebrüder Müller, des Hofquartetts aus Meiningen, Concertmeister Uhlrich, Simon aus Sondershausen, Grün aus Pest u. a.

Von mancher Seite hatte man sich wohl mit der Hoffnung geschmeichelt, die Elite der Vertreter deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur, die Rektoren der verschiedenen Universitäten, überhaupt diejenigen Personen, welche sich durch außergewöhnliche Beiträge ausgezeichnet hatten, ferner die Theaterintendanten und Direktoren, welche durch Vorstellungen, die Professoren, welche durch öffentliche Vorlesungen zum Besten der zu errichtenden Denkmäler diese gefördert, zum wenigsten Abgesandte derjenigen Fürsten, die sich dem gemeinsamen Nationalwerke theilnehmend gezeigt hatten in Weimar versammelt, und durch ihre Anwesenheit die von der Presse lange vordem angekündigten Feierlichkeiten erhöht zu sehen. Das mit der Anordnung derselben betraute Komite hatte jedoch den nicht allgemein gebilligten Grundsatz festgestellt, keine besonderen Einladungen ergehen zu lassen. So trat denn auch die Überraschung ein, daß viele lange im voraus zur Aufnahme von Gästen vorbereitete Wohnungen ohne Einquartierung blieben; denn die Anzahl der herbeigekommenen Notabilitäten war eine verhältnismäßig sehr geringe, und die Hoffnung, den Ort, den Deutschland einst seinen deutschen Parnaß genannt, an einem Tage, welcher der Ehre seiner bedeutendsten und volksthümlichsten Dichter geweiht sein sollte, zum Sammelplatz der geistigen Großen des deutschen Vaterlandes werden zu sehen, erfüllte sich nicht. Die deutsche Kunst aber war bestimmt hier einen ihrer schönsten Triumphe zu feiern — einen Triumph, den die gesammte Presse dem Meisterwerke des Professor Rietschel, seinem Goethe-Schiller-Standbilde, in seltener Einstimmigkeit zuerkannt hat.

Verweilen wir bei der Gruppe.

Goethe hält einen Lorbeerkranz in Händen, während Schiller, wie in Gedanken, unwillkürlich nach demselben zu fassen scheint. Goethe, von etwas weniger hoher Gestalt, dagegen breiterem und kräftigerem Körperbau, durch welchen seine Erscheinung in ihren Verhältnissen ein gewisses architektonisches Moment erhält, stellt sich —

im Hofkleide — dem Beschauer aufrechtstehend dar, olympisch ruhig und heiter, das Auge tief vor sich aufschlagend, als ob er darüber sinne, mit welchem Blicke Faust in das Getriebe des Weltenkreises, in die unterirdischen Schachte des menschlichen Geistes, in die labyrinthischen Gänge des menschlichen Herzens geschaut, und welcher Reflex der Anschauung dieser dunklen Geheimnisse sich in ihm widergespiegelt habe. Der Mund gehört nicht zu denen, die bereit sind das Wort sofort laut werden zu lassen: er ist der des Weisen, welcher das vor ihm aufgeschlagene Buch der Natur durchforscht und überschaut, bevor er der Welt verkündet, was er geschaut. In dieser ernst schweigenden Miene herrscht eine Art uneingestandener Melancholie, deren starres Siegel von der flüchtigen Menge vielleicht als das der Unempfindlichkeit gedeutet wird, während es im Gegentheil nur die bergende Hülle des Gleichgewichts zwischen den reichsten und verschiedensten Empfindungen ist. Seine Hand, deren feste Umrisse die Kraft verrathen, lehnt sich auf die rechte Schulter Schiller's — fast unbewußt, möchten wir sagen —, als treibe ein innerer Zug geheimer Verbrüderung ihn an, sich mit demjenigen zu verbinden, der, leidenschaftlicher, glühender im Drange der Jugend, schmerzlicher von den Enttäuschungen der Wirklichkeit versehrt, zum Theil auch herber verkannt, dessenungeachtet nur Schmerzen litt, die auch ihm vertraut waren, nur Ideale träumte, die auch sein Blick erschaut hatte, nur an Wunden krankte, an denen auch er geblutet, wenngleich er sie zu heilen verstand, nur Thränen weinte, deren Quelle auch ihm geflossen, nur daß er sie zu stillen vermocht.

Schiller, von mehr zarter und nervöser, mehr reizbarer und erregter Organisation als Goethe, bildet durch seine im Momente der Bewegung plastisch versinnlichte Haltung einen in die Augen fallenden Gegensatz zu der majestätischen und unumwölkten Ruhe seines Dichterbruders. Er geht, er schreitet vor; man erkennt, wie er athemlos und ungeduldig das Ziel verfolgt, welches seinen sehnsuchtsvollen Wünschen sich zu entrücken scheint. Der Ausdruck seiner Züge ist ein ganzes Leidensgedicht. Sie spiegeln die ergreifendste Trauer, die hochherzigste Sehnsucht, eine dem Alltagstreiben gänzlich abgewendete Reinheit und die adelsvolle Kraft der gegen das-

selbe gerichteten Empörung wider. Aus der Wölbung seiner halberschlossenen Lippe läßt sich das Aufzucken verhaltenen Unwillens gegenüber der Heuchelei und lautloser Verachtung gegenüber feiger Berechnung lesen. Die Falten der Stirne enthüllen den ganzen edlen Ehrgeiz der stets so erhaben fühlenden Seele, des stets so tief forschenden Geistes. Aber nicht nur das zum Himmel aufblickende Antlitz, als wollte es dort seine Heimat suchen oder die ewige Gerechtigkeit anrufen, kündet das Dichterleiden; es trägt vielmehr der ganze Körper den Stempel einer gewissen Gedrücktheit. Seine Haltung scheint anzudeuten, daß er dem Joche seines ihm von der Mitwelt wahrlich nicht erleichterten Loses zu erliegen nahe ist. Von der Wucht seines Geschickes gebeugt, von den Kämpfen mit der Innen- und Außenwelt ermattet, hält er sich nur noch durch einen letzten Lebensschimmer aufrecht, der aber außer Stande ist dem eisigen Hauche der Welt und ihren trugvollen Stürmen auf die Dauer zu widerstehen. Mit der einen Hand umfaßt er eine Schriftenrolle, mit der anderen macht er eine Bewegung, die, innerem Selbstgespräche entsprossen, eine unbewußte Annäherung zu Goethe hin zu erstreben scheint. Die pinchische Schönheit und Zartheit der Hände ist um so bemerkenswerther, als sich darin das Symbol jenes Seelenadels und Zartgefühls erkennen läßt, welche dem Genie dieses Dichters bei den Frauen so viel Sympathie erwarben. Sein Kostüme — der lange Überrock aus jener Zeit — eignete sich vortrefflich dazu, jene gebrechliche irdische Hülle eines Geistes, dessen verzehrender Gluth sie weichen mußte, zu verhüllen, ohne sie zu verdecken.

Auf diese Weise gruppirt erscheinen beide, Goethe wie Schiller, nicht einer mit dem anderen beschäftigt. Und dennoch sagt jene geheimnisvolle Bedeutung, welche der Künstler seinem Werke einzuhauchen versteht, ohne zur handgreiflichsten Darstellung seines innersten Gedankens genöthigt zu sein, daß die beiden Dichterfelsen sich gerade einer durch den anderen zu solcher Höhe emporheben, daß jeder nur an dem andern den Maßstab des eigenen Werthes findet, daß beide sich wohl bewußt sind nur einer von dem anderen in seinem wahrsten und höchsten Wesen erfaßt, gewürdigt und beurtheilt werden zu können, und daß jener geistige Zusammenhang, der über

die Ergießungen alltäglicher Reizbarkeit und kleinlicher Eifersüchtelei erhaben ist, sie durch ein intensiveres, festeres und zugleich elastischeres Band, als das einer sogenannten Freundschaft mit einander verknüpfte.

Einzelne Urtheile wollten an dem Motiv des Lorbeerkranzes etwas Tändelndes rügen. Diesem Vorwurf wäre vielleicht eine gewisse Berechtigung für den Kurzsichtigen, der in diesem äußeren Symbole nur eine gebräuchliche Banalität erblickt, nicht abzusprechen. Doch fällt er weg, sobald man auf die Aufgabe des Meisters nach allen Seiten hin sein Augenmerk richtet, was ohne Schwierigkeit die Überzeugung gewinnen läßt, daß sich derselbe des Kranzes weder als eines leeren Schmuckes, noch als einer nichtssagenden Huldigung bedient hat. Jedenfalls würde für die Vereinigung der beiden Persönlichkeiten zu einer Gruppe ein englischer Händedruck noch weniger am Platze gewesen sein und, wenn man überdies noch erwägt, daß beide Männer, durch Zeit- und Ortsverhältnisse auf einander angewiesen, ihre Geisteswaffen gewissermaßen zuerst gemessen, ihre Kräfte gegenseitig geprüft und geschätzt hatten, um sich dann in der Folge häufig aufzusuchen, mit einander zu verkehren, sich in stetem Gedankenaustausch zu Rathe zu ziehen, ohne daß die Ströme ihres Lebens, trotz ihres Nebeneinanders, auf gemeinsamen Wogen dahingerollt, ohne daß die fürstliche Gunst, in deren Strahl sich Goethe sonnte, und der Abglanz seines vertraulichen Verkehrs am Hofe, den er durch seinen Antheil ebenso sehr belebte als veredelte, oder das materielle Wohlleben, dessen er sich erfreute und der Einfluß, der ihm zu Gebote stand, jemals in ähnlichem Maße Schiller zu Theil ward: so wird man sonder Mühe begreifen, daß der Künstler, welcher die Aufgabe der Gruppirung zu lösen hatte, vor allem die Klippe eines möglicherweise verletzenden Vergleiches zwischen dem verdienten Lebensglück des einen und den niederdrückenden Kummernissen im Leben des anderen zu umgehen suchen mußte.

Die Gefahr eines so störenden Mißklanges ist hier eben durch eines jener konventionellen Momente der Kunst glücklich vermieden worden, zu deren Anwendung sie jederzeit berechtigt war und die sie stets ergreifen wird und muß, wenn sie in anschaulicher und ver-

ständnisvoller Weise Ideen und Situationen zur Darstellung zu bringen hat, welche sie ohne solche Hilfsmittel nicht immer in jede ihrer Formen gießen kann. Goethe hält den Kranz in Händen als derjenige, welcher, im Besitze seines Selbst, auch gleichzeitig durch ein glückliches Geschick diese Welt mit ihren Gaben, ihren Vortheilen und — wenn Spielzeug besaß. Ihm ward während seines langen Lebenslaufes alle die seinem Genie geziemende Bewunderung und Erkenntnung zu Theil und, wenn er dessenungeachtet das Verkehrte, Alberne und Ungerechte des Weltgetriebes hinlänglich zu erproben Gelegenheit hatte, um kundiger als irgend ein anderer die unheilbare Wunde zu verstehen, an welcher Schiller verblutete, so war er wenigstens von diesen schmerzlichen Lebensverhältnissen nur aus der Ferne in einer Sphäre berührt, welche ihm gestattete den Blick abzuwenden, um sich an den Annehmlichkeiten und Befriedigungen, die ihm andererseits zu Theil wurden, erlaben zu können.

Schiller wurde bei Lebzeiten wenig von jenen persönlichen Bezeigungen von Enthusiasmus und Gunst, nichts von jenem äußeren Wohlergehen und materiellen Überfluße geboten, worin vielleicht für die ungestörte geistige Entfaltung gewisser Männer von Genie, für die Ausdauer ihrer produktiven Lebenskraft unerläßliche Bedingungen zu finden sind. Wurde er auch nicht in Banden gelegt, wie Galilei, nicht in den Kerker geworfen, wie Tasso, nicht gerichtlich verfolgt, wie der flüchtig irrende Campanella, so ereilte ihn dennoch ein allzufrüher Tod, und in seinen Sarg, der anfangs dem des Paria glich, begleiteten ihn zweifelsohne die Werke seiner vollen Mannesreife, so daß möglicherweise sowohl sein Vaterland als die Menschheit seiner herrlichsten Schöpfungen verlustig ging, in denen an Stelle jugendlicher Überschwänglichkeit und leidenschaftlicher Hitze die Vorzüge vollendetster Klarheit der Gedanken und sorgsamster Auswahl des Rein-Schönen getreten sein würden. In einer ärmlichen, schmucklosen Dachstube hauchte er sein Leben aus — er, einsam und still! Und überdies — wissen wir denn, ob sein körperliches Leiden auch wirklich unheilbar gewesen? ob es der Heilkunst im Verein mit liebevoller, achtsamer Pflege

nicht hätte gelingen können, die Krankheit im Schach zu halten oder gar zu überwinden? — Sein gewaltiger Geist erzwang sich Achtung; seine Persönlichkeit blieb aber zu einfach, edel und stolz, um in den Reihen der Begünstigten Eintritt zu finden. Glaubte man doch viel für ihn zu thun, wenn man ihm gestattete mit seinem abnormen Idealismus fortzuleben. Dabei aber ließ man ihn in einer kleinbürgerlichen, schwülen, mit häuslichen Sorgen und bitter nagenden Täuschungen verdüsterten Atmosphäre, ihn, dessen Brust so sehr der reineren Luft auf freien Bergeshöhen bedurft hätte! Sein Körper fiel dieser Härte des Geschickes zum Opfer, aber sein Genius, dessen Blüthenstaub die Sichel kaum zu verwischen vermocht hatte, ging siegreich aus dem Kampfe hervor, und dieses gegenwärtige Jahrhundert, dessen Beginn er kaum erlebte, weiht ihm heute dieselbe Krone, welche bei Lebzeiten schon seinem berühmten Freunde zugesprochen war und die er mit nicht geringerem Rechte auch seinem Haupte vindiciren konnte, und derselbe Fürst, der nicht darnach gefragt hatte, ob Italiens Himmel diesem nicht eben so nothwendig gewesen wäre als einem Goethe, bestimmte bereits nach Verlauf von zwanzig Jahren, daß seine Asche, gleichwie die Hülle Goethes, in dem Erbbegräbnisse der Herrscherfamilie beigesetzt werden solle, um so seiner Regierung ein unvergänglich ehrendes Denkmal zu errichten. —

Die Gruppe des Professor Rietschel ist ein Meisterwerk, aber, wie alle Meisterwerke, nicht durch Schilderung zu verdeutlichen, so daß man den Fragenden eigentlich nur auf die Anschauung selbst verweisen kann — ja es ist eines jener höchsten Meisterwerke, die mit hinreißender Beredsamkeit eine schon lange in dem Bewußtsein einer ganzen Nation schlummernde Wahrheit enthüllen, somit alle Erwartungen erfüllen, schlagend und unmittelbar sogar die Masse ergreifen. Schon als noch Gips den Erzguß bedeckte, war der Eindruck ein alle Herzen in freudige Spannung versetzender, und die ungemeine Popularität, welche es nun wie im Sturme errungen, trägt die sicherste Bürgschaft ihrer bleibenden Dauer in sich, um so mehr, als sie ihre gewichtige und unvergänglich tönende Stimme einer jener echt menschlichen Gesammtregungen leiht, welche zögernd und unent-

scheiden zwar selten dem Duldenden stützend entgegenkommen, aber durch einen feierlichen, wenn auch späten Gerechtigkeitsspruch den verletzten Ruhmessohn im Andenken der Nachwelt entschädigen.

So wurde denn auch mit allgemeiner Freude die Nachricht aufgenommen, daß Herr Rietschel von Seiten des Großherzogs mit der Ausführung des Karl August Standbildes betraut ist. Wie dürfte wohl auch noch länger ein in Ehren dieses Fürsten zu errichtendes Denkmal in seiner Hauptstadt vermißt werden, die bereits mit den Statuen der von ihm dahin berufenen und durch ihn hier als ihrer Heimat eingebürgerten Geistesgrößen geschmückt ist? zumal in einer Zeit, in der die Skulptur einen so großen Reichthum an Werken besitzt, daß sich schwer eine Stadt nennen ließe, in der ein berühmter Mann geboren ist, ohne daß sie ihm sein Standbild aus Erz oder Marmor errichtet hätte oder zu errichten gewillt wäre? Ist doch die fast verschwenderisch sich geltend machende Neigung nach dieser Richtung hin in einer solchen Steigerung begriffen, daß, wenn unsere Stimme hiebei in die Wagschaale zu fallen hätte, wir uns unbedingt der Ansicht vieler hervorragender Künstler anschließen würden, welche aus Besorgnis vor einer allzugroßen Monotonie der auf diesem Gebiete der Kunst sich vermehrenden Leistungen die Forderung zu stellen geneigt sind, daß zu Gunsten einer größeren Mannigfaltigkeit dem bildenden Künstler verstattet werde, die für öffentliche Plätze bestimmten Denkmäler in ähnlicher Weise auszuführen, als es bei den zu Kirchen gehörigen Grabdenksteinen gebräuchlich ist. Sicher würde mit Hilfe symbolischer Figuren sich die Möglichkeit schaffen lassen, die Ideen derjenigen, welche die bildende Kunst verewigen soll, sinnbildlich zu veranschaulichen, seien diese Ideen anbahnenden, entwickelnden oder vollendenden Charakters. Auch das würde gewiß dazu beitragen den Meißel in den vollen Besitz aller in seinem Bereich liegenden Darstellungsmittel zu setzen, wenn exklusive Ansichten aufgegeben und z. B. hervorragenden Frauen ebenso wie Männern Monumente gesetzt würden. Warum eine Beschränkung üben, die nicht in der Sache liegt? Trägt doch eine jede ihre Grenzlinie in sich selbst — die Statue, die Gruppe, die Büste!

Wenn die Statue dem Eindrucke einer schönen poetischen Strophe entspricht, so erinnert die Gruppe — sei sie in ganzer Gestalt oder nur in Relief ausgeführt — vermöge ihrer Komposition, vermöge der zwischen den einzelnen Partien bestehenden Wechselbeziehungen, vermöge der zum Ausdruck gebrachten einheitlichen Idee des Ganzen an die Schwierigkeiten und Vorzüge eines ganzen Gedichtes. Wir fragen: ob Rietschel im Stande gewesen wäre sein Talent in dem Grade, als er es so eben bewährt hat, walten zu lassen, wenn man von ihm gefordert hätte die beiden Dichtergestalten vereinzelt darzustellen? ob Canova und Thorwaldsen, als sie jene herrlichen Marmor-Sarkophage der Erzherzogin Marie Christine in Wien und des Prinzen Eugen Beauharnais in München arbeiteten, sich dazu verstanden haben würden, die einfache Porträtähnlichkeit dieser Personen wiederzugeben? was Michel Angelo, was die ganze Renaissance wohl dazu gesagt haben würde, wenn man den Kreis und die Hilfsquellen ihrer Phantasie dergestalt hätte einengen wollen?

Die Statue — im Gegensatz zur Gruppe — neigt sich nach einer in ihrem Wesen begründeten Tendenz eher und leichter zum Porträt, als zu einer idealisirten Auffassung. Und dennoch vermag sie nicht, wie dieses und die Büste sich aller charakteristischen Züge einer Individualität zu bemächtigen, weil es mit ihren größeren Dimensionen unvereinbar ist, die feineren Nuancen, welche die Physiognomie so mancher großen und geschätzten Persönlichkeit, als z. B. des Gelehrten, des Philosophen, des Entdeckers, des Philanthropen und anderer kennzeichnen, zur Versinnlichung zu bringen. Wäre etwa hiemit nicht der Befürchtung Raum gegeben, nach und nach — wie wir es so häufig bei der Malerei zu bedauern haben — das nebensächliche Kostüme eine Bedeutung erlangen zu sehen, welche doch anderen, wesentlicheren Zeiten der Aufgabe gemäß? Wird es so nicht endlich dahin kommen, daß, mit dem Sprichwort zu reden, das „Kleid den Mann macht"? Und ist dieses dann nicht schon ein offener Vorwurf, den man gegen mehr als eine Statue erheben hört?

Die Alten, bei welchen es Brauch war, die Statuen nach der Natur in Lebensgröße auszuführen und in beträchtlicher Anzahl sowohl zu Zierden des Hauses als der öffentlichen Plätze zu ver-

wenden, errangen in diesem Bereiche eine uns weit überragende, noch heute in staunende Bewunderung versetzende Vollendung. In unserer Zeit ist die Büste noch ein Gegenstand des Luxus und die Bildsäule eines Lebenden nach der Natur eine kaum vorkommende Seltenheit. Der Bildhauer der Gegenwart, dem die Aufgabe wird eine Kolossalstatue zu arbeiten, ist von vornherein der Freiheit der Erfindung beraubt und erhält einen noch schlimmeren Stand dadurch, daß ihm die Gewohnheit des Porträtirens fehlt, und er folglich in letzterer Hinsicht alle die Hilfsmittel entbehrt, welche eine eingehende und sorgfältige Betrachtung jener charakteristischen Kennzeichen an die Hand geben kann, die durch das zuweilen wunderlich launenhafte Spiel der Natur, durch Leidenschaft, Schmerz, Temperament, durch die Eindrücke der Arbeit und des Wechsels von Aufregung, Ermüdung und Begeisterung sich seinem Modell aufprägen können. Wie kann es da Wunder nehmen, wenn mehr als ein Denkmal nach seiner Vollendung durchaus nicht zur Genüge den Bemühungen und Opfern zu entsprechen scheint, welche die Arbeit erforderte? Ohne allen Zweifel würde den verschiedensten Fähigkeiten des Künstlers ein umfassenderer Spielraum eröffnet werden, somit eine größere Anzahl bedeutsamer Werke zu bewundern sein, wenn man dem bildenden Künstler die Möglichkeit einräumte, über den ganzen Reichthum seiner künstlerischen Darstellungsmittel zu verfügen.

Mehr als eine dieser Bemerkungen drängte sich uns auf, als wir die Wieland-Statue von Gasser in Augenschein nahmen und es uns unbewußt und fast unwillkürlich nach den zierlichen und anmuthigen Figuren Oberons und Titanias verlangte. Diejenigen, welche den Dichter noch persönlich gekannt haben, beklagen lebhaft in dem hohen Wuchse, in der etwas steifen Gestalt des Jünglings nicht den kleinen Alten im schwarzen Käppchen wiederzufinden, der die unzertrennliche Erscheinung des witzigen, scharfen Satirikers, des lachenden Epigrammatikers und dabei doch treuen und zärtlichen Freundes im Leben bildete. Unsere junge Generation dagegen behauptet diesem Kunstwerke deshalb wenig Geschmack abzugewinnen, weil es ihr durchaus nicht „ideal genug" aufgefaßt sei.

Die Arbeit Gasser's war, wenn auch nicht schwieriger, doch jedenfalls weit undankbarer als die Rietschel's, schwieriger und undankbarer insofern, als sie in die Reihe der Aufgaben gehört, die wir bei obigen Bemerkungen gerade im Sinne hatten und bei denen sich untereinander widersprechende Forderungen geltend machen, welche dem Talente des Künstlers theils ein sprödes Widerstreben entgegenstemmen, theils an andere Mittel appelliren, kraft welcher ihnen der Meißel erst gerecht werden kann.

Hoffen wir, daß es glücklichen und blühenden Zeiten beschieden sein möge, einer so herrlichen Kunst mannigfaltigere Entwickelungspfade zu bahnen und durch Eröffnung neuer Gesichtskreise auch einen neuen Aufschwung zu bereiten.

Dornröschen.

Genast's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens.

1856.

I

Dornröschen.

Es war einmal ein König und eine Königin, die hatten sich lieb und waren sehr glücklich miteinander. Ihr einziger Kummer war, daß der Himmel ihnen keine Kinder schenkte, und sie hätten so gerne eines gehabt. Endlich nach langen Jahren verriethen ihnen viele Zeichen, daß ihr Wunsch sich noch erfüllen sollte, worüber sie große Freude hatten.

Da aber beide schon ziemlich betagt waren und sich kaum denken ließ, daß dem einen Kind, das sie erwarteten, ein zweites folgen werde, so beschloß der König alles zu thun, um dem zukünftigen Erben seines Reiches, sei es nun ein Prinz oder eine Prinzessin, alle nur erdenklichen Vorzüge in die Wiege zu legen. Hiemit gedachte er als ein ebenso guter als weiser König am besten auch für seine Unterthanen zu sorgen und nebenbei, falls die Königin ihm keinen Prinzen schenkte und er seine Staaten einer Prinzessin hinterlassen müßte, jegliche Unzufriedenheit und jegliches Murren zu verhüten.

Er traf darum Vorkehrungen aller Art und sandte Boten aus, um rechtzeitig sämmtliche Feen seines Reiches zur Taufe als Pathinnen einzuladen. Damit er sie aber seinen Wünschen geneigt mache, und sie das Kind nicht nur mit verschiedenen Gaben, sondern mit Vorzügen belehnten, bereitete er ihnen einen stattlichen Empfang und bestellte für sie beim Goldschmied kostbare Geschenke.

Als endlich die so lange ersehnte Stunde da war und die Königin dem König eine kleine Prinzessin schenkte, war dieser im ersten Augenblick enttäuscht — ein Sohn wäre ihm lieber gewesen. Da er aber vor allem nach einem „Kinde" so großes Verlangen getragen hatte, suchte er sich zu beruhigen und seinen Kummer zu verbergen, damit ihn niemand gewahre und nichts den großen Jubel störe, der sich bei der glücklichen Botschaft im ganzen Palast verbreitet hatte.

Zum Tauftag wurden Feste und Lustbarkeiten im ganzen Reich verkündigt und im Palast ein Festmahl vorbereitet. Sieben Feen hatte der König geladen und sieben goldene Kästchen standen auf der Tafel, an der gespeist werden sollte. In jedem Kästchen lag ein Gedeck, das Besteck massiv von Gold und besetzt mit Smaragden, Rubinen und Diamanten. Das war das Geschenk für die Feen.

Doch, o weh! — im Lande lebten acht Feen, und der König hatte einer von ihnen keinen Boten gesandt. Diese eine war steinalt, niemand sah sie und man war des Glaubens, sie habe das Land verlassen oder sei von einem bösen Zauberer verzaubert. Darum hatte sie der König nicht eingeladen. Sie aber lebte auf einem hohen alten Thurm, den sie seit mehr als hundert Jahren nicht verlassen hatte, von dem aus sie aber alles erspähte, was im Lande auf tausend Meilen in der Runde vor sich ging. Sie wußte von den frohen Hoffnungen des alten Königspaares, sie sah die ausgesandten Boten zu den Feen eilen, sie sah, wie sie an ihrem Thurm vorbeigingen, ohne ihrer zu gedenken. Da wurde sie zornig und zorniger und stampfte mit dem Fuß und rief aus:

„Ich will es Euch gedenken! Ihr sollt erfahren, daß ich noch immer die mächtigste von allen Feen bin, die nach ihrem Willen kommt und geht und nach ihrem Willen Böses wie Gutes den Menschen bringt!" —

Als nun am Tauftag die sieben geladenen Feen erschienen, hob sie der König selbst von ihrem duftigen Wolkenwagen herab. Frohen Herzens und frei von aller Sorge — denn im ganzen Lande freute man sich der Kunde eines Königssprößlings, trotzdem sie eine Prinzessin verkündet hatte — betrat er mit ihnen die im reichsten Schmucke

strahlende Halle, in welcher das Festmahl begangen werden sollte. Da — o Schrecken! gewahrte er die vergessene Fee, die einer alten Hexe gleich bös und hämisch um sich blickend inmitten der Halle stand. Und schreckenerregend genug sah sie aus. Lang, hager, die Haut eingeschrumpft, das Gesicht aschgrau, Falte an Falte, glitzerige Augen, die Zähne lang und schwarz, trug sie ein Gewand, dessen Schnitt wohl dreihundert Jahre alt sein mochte und dessen Diamantbesatz vom Alter ganz erblindet war. In der Hand aber hielt sie eine Tasche, von der man nicht wußte, war sie klein oder groß, rund oder viereckig, dunkel oder hellglänzend, leer oder voll — es war ihre Zaubertasche.

Wie der König sie sah, erzitterte sein Herz vor Furcht. Er dachte an sein Kind und was sie ihm alles Böses bringen konnte. Aber klug und eingedenk der alten Königsregel, welche gebietet mit heiterer, gütiger Miene vor Gästen zu erscheinen, auch wenn es einem anders zu Muthe ist und die Gäste unwillkommen sind, gab er einem Diener einen Wink schnell noch ein Kästchen mit einem Gedeck, das beste und schönste im Schloß, auf die Tafel zu setzen, worauf er freundlich zu der Alten trat und sie mit Ehrerbietung begrüßte.

Kaum aber hatte man sich zur Tafel gesetzt, als sie auch schon mit einem Blick bemerkte, daß ihr Geschenk weniger kostbar war als das der anderen Feen. Man hatte wohl das beste und schönste Kästchen im Schloß ihr hingestellt, aber es hielt keinen Vergleich aus mit denen, welche für die anderen Feen bestimmt waren. Da kicherte sie in sich hinein — das Vorzeichen einer reifenden Bosheit.

Nicht unbemerkt blieben alle diese Vorgänge den sieben Pathinnen, deren Herz, gewonnen von dem ihnen gewordenen Empfang, bereits liebevoll dem Täufling zugewandt war. Sie hatten den inneren Schrecken des Königs bei dem Eintritt in die Halle gesehen, sie kannten auch die Alte, der an Macht und auch an Bosheit niemand gleich kam. Und vorsorglich hatten sie bereits besprochen nur solche Gaben in die Wiege zu legen, welche bösen Ränken entgegen diese unschädlich machen mußten.

Nach beendetem Mahle begab sich der König mit sämmtlichen

Feen in das Gemach, in dem die Königin mit der kleinen Prinzessin lag. An einer Wand stand das Bett der Königin — ein großes Himmelbett, geschmückt mit großmächtigen Straußenfedern und die Gardinen gestickt mit Gold und Silber. Da lag die Königin sorg- und angstbeklommen ob ihrer Versäumnis und der Überraschung der Alten. Inmitten des Gemachs aber stand die kleine vergoldete Wiege der Prinzessin. Ringsherum waren Spitzenfalbeln und diese gehalten mit Agraffen ganz aus Rubin und Saphir. In ihr lag in Spitzen gewickelt das Kindchen.

Die Feen bildeten nun einen Kreis um die Wiege und die sieben Geladenen forderten die alte Fee auf, als die ältere von ihnen ihr Eingebinde zuerst in die Wiege zu legen. Aber diese hatte aus ihrem Zauberspiegel das Vorhaben jener gelesen und war, um ihren Plan zu vereiteln, zuletzt in das Gemach getreten, wodurch ihr nach Feenbrauch das Recht zustand, auch zuletzt den Täufling zu belehnen. So mußten die guten Pathinnen ihre Gaben eher als sie darbringen und ohne die Ränke der Erzürnten vernichten zu können.

Die erste begabte das Königstöchterlein mit unvergleichlicher Schönheit, die zweite mit hervorragendem Verstand, die dritte mit vollkommener Tugend, die vierte mit einem unübertrefflichen Talent des Gesanges und Tanzes, die fünfte mit nie vergehender Anmuth, die sechste mit Größe und Vorrang vor allen Königinnen ihrer Zeit und die siebente — — ja die siebente war nirgends zu finden: nicht im Gemach, nicht in der Halle, nicht im Garten, nicht im Keller, selbst nicht unter dem Dache. Da waren alle bestürzt und dachten im Stillen, die böse Alte habe ihr etwas angethan. Diese aber trat schnell an die Wiege und sprach freundlich grinsend, wobei ihre Zähne wackelten:

„Sie kommt nicht — darum wird es in der Ordnung sein, wenn ich statt ihrer vortrete. Meine sechs Mitgevatterinnen haben das Prinzeßchen allerdings reich bedacht, so reich, daß ich um eine passende Gabe verlegen sein würde, wollte nicht das Geschick, daß ich zufällig ein kostbares Kleinod mit mir trage. Dieses will ich

dem schönen Kinde schenken — denn dieses zu begaben bleibt ja doch nichts übrig!"

Dem König und der Königin in dem Himmelbett und allen anderen im Gemach war nicht wohl hiebei. Aber der kluge König winkte heimlich seiner Gemahlin zu und gab durch sein Beispiel allen kund, daß es sein Befehl sei die freundlichste Miene zum bösen Spiele zu machen. In seinem Herzen kochte es, er zitterte für seine kleine Erbin und sorgte sich um die schöne junge siebente Fee, die so plötzlich verschwunden war, sein Gesicht aber wandte sich freundlich und sanft zu seiner Feindin, deren Ingrimm er nicht noch mehr erregen wollte, und winkte ihr Beifall zu.

Diese aber griff in ihre Zaubertasche — welcher Lärm, welch' Getöse erhob sich plötzlich aus ihr! als ob Tische und Betten, Silbergeschirr und Gläser, Töpfe und altes Gerümpel bald gerückt, bald umgeworfen, bald wieder aufgestellt würden! Es war ein Höllenlärm! Aber diese Zaubertasche enthielt auch Unglaubliches. In den Augen gewöhnlicher Menschen waren es wohl nur Kiesel und Muscheln, aber unter dem Zauberwort ihrer Besitzerin verwandelten diese sich in Kisten, Kommoden, Schränke, in Gläser, Silbergefäße und Gerümpel aller Art, in so viel, daß es ausreichend gewesen wäre ein ganzes Haus damit zu füllen. Sie suchte und suchte und konnte gar nicht fertig werden mit Suchen.

Alles war in Angst und die Königin halb ohnmächtig. „Was wird sie geben?" Diese Frage lag auf allen Gesichtern. „Womit werde ich ihr das meiste Elend bereiten?" — so fragte sich die böse Alte. Und doch — was ist leichter als ein weibliches Wesen unglücklich zu machen, sei es ein Königs- oder ein Hirtenkind! Man beschere ihm nur ein gutes sanftes Herz, ein edles zartes Gemüth und man kann in hundert Fällen gegen einen sicher sein, sein ganzes Leben den bittersten Leiden preisgegeben zu haben. Die alte Fee wußte das wohl, aber sie wußte auch, daß ein gutes sanftes Herz, ein edles zartes Gemüth auf Augenblicke eben so glücklich machen als glücklich sein kann und selbst das härteste Weh zu versüßen im Stande ist. Darum hütete sie sich ein Geschenk zu verleihen, für dessen Besitz ihr einst das holde Kind trotz der Thränen, die es in

sich barg, innig danken würde. Sie konnte gar nicht aufhören in ihrer Tasche zu wühlen und des Rumpelns war kein Ende. Dazwischen murmelte sie unverständliche Worte und man sah ihr an, wie uneinig sie mit sich selbst war. Daß die siebente Fee verschwunden war, war nicht ihr Werk. Sie hatte erst nach dieser ihre Gabe bestimmen wollen, um auch alles Beglückende vernichten zu können. Darum ihr Zögern.

Jetzt — jetzt funkelten ihre Augen! Sie hatte gefunden, was sie gesucht! In ihrer Hand hielt sie hoch emporgehoben eine reizend kleine Spindel von rosafarbigem Krystall, fein gearbeitet und geschmückt mit den zierlichsten Ornamenten. Da war alles voll Erstaunen. Das kleine Ding schimmerte wundervoll. Es war zart, licht wie eine Centifolie, und dazwischen erhob sich in dunklem Glanz purpurwellig ein Etwas, das es durchfloß. Überrascht sahen die Feen sich an — sollte die Alte sich geändert haben? Sie sahen in ihre Spiegel — die waren ruhig und nichts deutete auf Unheil. Das freudige Erstaunen gewahrend sprach die böse Alte triumphirend:

„Dachte ich mir's doch! — Ihr hattet freilich die arme alte Fee vergessen, die auf ihrem hohen Thurm ihre Geister beherrscht und sich wenig um Menschen kümmert — dachte ich mir's doch, daß Ihr Angst vor der Ungeladenen und doch Erschienenen hättet, daß Ihr ihren Zorn gefürchtet und Euch gesorgt habt, sie möchte sich rächen! Doch nein — ich habe wohl kein Kästchen mit Gedeck und Besteck so schwer von Gold und so reich mit Edelsteinen und Diamanten besetzt erhalten, wie die anderen, aber — ich will Euch beweisen, daß ich eine gute alte Frau bin. Seht, weil die Pathinnen vor mir dem Kinde schon alle Güter der Erde, einer Prinzessin würdig, zugesagt haben, so gebe ich ihr ein Ding, das zur Erhaltung und Bewahrung dieser Güter dienen soll. Diese Spindel hat die Eigenschaft, den Vorzügen ihrer Besitzerin die Dauer bis ins höchste Alter zu verleihen. Euer liebes Kind wird durch sie noch im höchsten Alter schön, klug, anmuthsvoll sein, singen wie eine Nachtigall, tanzen wie eine Elfe, ganz als wäre sie erst achtzehn Jahre alt — nur merkt! verlieren oder zerbrechen darf sie die Spindel nicht."

Ein Freudenschauer durchlief bei diesen Worten die ganze Versammlung. Jedes war schon im Inneriten überzeugt, daß die Hexe plötzlich eine wohlthätige Fee geworden sei. Sie hörten kaum, wie sie nachträglich noch murmelte, so nebenher, als wäre es eine Nebensache:

„Auch stechen darf sie sich nicht — das wäre ihr Tod.“

In der Freude ihres Herzens, ihren Sprößling einer Todesgefahr entgangen zu sehen, achteten der König und die Königin nicht auf diesen verhängnisvollen Zusatz und die Feen waren zu sehr von der glücklichen Wendung der Dinge erfreut, um ihre Ahnungen laut werden zu lassen.

Auf einmal bewegte sich eine der Gardinen des Himmelbettes und die verschwundene siebente Fee trat hervor. Sie war die jüngste, aber die klügste von allen, weswegen man sie fast immer „Fee Feintraut“ nannte und ihren eigentlichen Namen, die „Fee der guten Leute“, fast vergaß. Sie hatte bei ihrer Geburt ein so mitleidiges Herz für alle Übel und Leiden der armen und guten Menschen als Mitgift erhalten, daß sie während ihres ganzen Lebens ihnen stets Hilfe brachte. Den Kindern, die Holzreiser suchten, streute sie Zweige auf den Weg und müden Ährenleserinnen Ähren, den Liebenden vor der Haus- oder Gartenthür verhüllte sie den Mond mit einer Wolke. Säuglingen, die mit der Bräune behaftet waren, flößte sie des Nachts Arznei ein und verrichtete so tausende von Liebesdiensten, tausendfachen Segen der Armen erntend. Niemand aber versteht besser die Leiden der Könige, als wer die Armen weinen sah. Denn die Reichen verbergen ihre Thränen, damit niemand glaube, sie seien zu beklagen und ihre Reichthümer genügten nicht zu ihrem Glücke. Darum denken so viele, ein König mit der Krone und dem Scepter auf dem Thron und mit Höflingen zum Schmeicheln umgeben könne nie unglücklich sein.

So fühlte Fee Feintraut am tiefsten den verborgenen Jammer und die Sorge des guten Königs und der guten Königin; denn sie dachte sogleich, daß die alte Fee das lang ersehnte Glück ihnen stören wolle. Um Freude zu bringen, hatte die Alte nicht die Baie Eule, ihre Lieblinge, die Fledermäuse, und den verfallenen

Thurm verlassen; und entschloß sie sich ja einmal ihren Ruinenkomfort und ihre Moderbehaglichkeit aufzugeben, so konnte es nur wegen einer großen Bosheit sein — das alles sagte sich Fee Feintraut. Schnell verbarg sie sich darum hinter einem Vorhang, damit ihr die letzte Gabe zu verleihen bliebe und sie die etwaige Heimtücke der Alten vielleicht wieder gut machen könne. Als diese ihren bösen Nachsatz gemurmelt hatte, trat sie aus ihrem Versteck an die Wiege hin und sprach, ohne auf das Freudengeschrei, das sich bei ihrem Erscheinen erhob, zu achten:

„Welch' schönes Geschenk! Und doch birgt es neben seinen herrlichen Eigenschaften auch eine große Gefahr. Diese ist freilich nur eine ungewisse und die wohlthätige Kraft dagegen unfehlbar. Gerne möchte ich jene aufheben, aber hier hört meine Macht auf — nur mildern kann ich sie. Wohlan! sollte die Spindel zerbrechen, so verwandele ich d[illegible] Tod, den sie über die Königsmaid verhängt, in einen hundertjährigen Schlaf! Sie schlafe, bis ein Jüngling sie entdeckt und bezaubert von ihrer Schönheit schwört, sie von dem Bann zu erlösen, als Weib zu erkiesen, und zu ihren Lippen zum Kusse sich neigt. Dann lebe sie weiter und alle anderen Wohlthaten der Spindel und die Gaben aller Feen sollen wieder in Kraft treten, ihr zum Genuß und zur Freude eines langen Lebens!"

Dieses von der schönen jungen Fee mit heiterer Miene gesprochene Wort erhöhte noch das allgemeine Entzücken. Daß die Gefahr „eine ungewisse" sei, beruhigte vollends den König und die Königin. Sie dachten das Glück ihres Kindes gesichert; denn da es die Gabe der Klugheit und Geschicklichkeit besaß, wie sollte es nicht eine Spindel vor dem Zerbrechen behüten! Im Übermaß des Glückes übersahen sie ganz, daß die gute Feintraut sie der Gefahr eines nur kurzen Lebens entzogen hatte, und überschütteten unverdienter Weise die Alte mit Dank und Geschenken, so daß diese zehnmal reicher als alle anderen mit befriedigtem Kichern auf ihren Thurm zurückkehrte. —

Die Königstochter wurde Röschen genannt, weil sie gleich der Rose, welche die schönste der Blumen ist, das schönste der Menschenkinder werden sollte. Und Röschen wuchs und blühte prangend

in allen Gaben, Gnaden und Reizen, mit welchen die Pathinnen sie ausgestattet hatten. Sie vereinigte in sich alle Talente in seltenster Vollkommenheit und konnte alles vortrefflich; in einem aber schien sie sich selbst zu übertreffen, und das war das Spinnen. In dieser Kunst hatten sie ihre Eltern wegen des Feengeschenkes auf das sorglichste unterrichten lassen. Bald war sie eine unvergleichliche Spinnerin und so geschickt, daß keine Spindel ihren Händen entglitt, noch weniger in ihnen zerbrach, und sich in die Finger zu stechen — davon war schon gar keine Rede.

Aber auch andere Maßregeln hatte der vorsichtige König noch getroffen, um jedes Unglück mit der Zauberspindel zu verhüten. Für gewöhnlich durfte Röschen gar nicht mit ihr spinnen, sondern mit einer anderen von Schildkrot und Perlmutter, die aber ebenso zart und zerbrechlich war wie die aus Rosakrystall. Diese lag wohlverwahrt in einem Kästchen aus Holz und Eisen, das im Falle einer Feuersbrunst getrost zum Fenster hinausgeworfen werden konnte, ohne daß die Spindel zerbrach. Außerdem war an demselben ein schönes Geheimschloß, das der König bei seinem Hofschmied extra hatte machen lassen und das nur Röschen zu öffnen verstand. Dieses Kästchen war ein großes Kunstwerk. Sobald jemand anders als die Prinzessin es nur antippte, ertönte plötzlich ein Glockenspiel wie das Geläute einer Herde, aber so mächtig, daß, wenn ein Dieb es hätte nehmen wollen, es alle im Schloß aus dem tiefsten Schlaf aufgeweckt haben würde.

Als der König und die Königin das Kästchen solchergestalt vor Feuer und Dieben gesichert hatten, fühlten sie sich ganz beruhigt und freuten sich der Schönheit und der Talente ihres Töchterleins.

Mit vollendetem sechzehnten Jahre war Röschen so schön und lieblich, daß, wer sie sah, sie wie einen Engel liebte. Der süße Klang ihrer Stimme bezauberte mit jedem Worte, das sie sprach, und ein Blick von ihr genügte, um Leute Jahre lang von dem Liebreiz der jungen Prinzessin reden zu machen. Kein Wunder, daß der König und die Königin ganz verliebt in sie waren und alles thaten, was sie wollte, und da sie die Gabe der Klugheit besaß, auch meinten, alles, was sie sage und thue, wäre das Klügste.

So gewöhnten sie sich mehr und mehr nur der Prinzessin zu Willen zu sein. Ebenso machten es die Höflinge, die jungen und die alten. Sie sagten geradezu: in ihr sei ein Engel oder eine Göttin zur Erde gekommen. Sogar die Hofdamen stimmten — was sonst, wie man sagt, selten geschieht — ohne Neid in dieses Lob mit ein. Tanzte Röschen, dann verloren alle Junggesellen die Besinnung, und sang sie, dann erstaunten die Vögel im Walde. Das ganze Hofgesinde, von der Zofe bis zum letzten Küchenjungen und Reitknecht, wäre für sie durch's Feuer gelaufen; denn sie vergaß nie, selbst dem Niedrigsten für jeden geleisteten Dienst zu danken, alles zu loben und es dem Herrn König-Vater und der Frau Königin-Mutter zu überlassen, die Herren Großmarschälle, Oberjägermeister, Obermundschenken und Oberstallmeister auszuschelten, wenn es etwas zu schelten gab. Alle im Schloß wünschten ihr einen Prinzen Liebhold, der ihr gleich sei an Schönheit und Anmuth.

Das war auch der Wunsch des glücklichen Königs und der Königin, ja es war ihre einzige Sorge; denn sie fürchteten keinen Prinzen zu finden, der würdig sei ihres schönen und klugen Kindes Gemahl zu werden. Es gab wohl im Nachbarslande einen schönen Königssohn, dessen Vater der reichste und mächtigste König weit umher war, aber seine Mutter war im Geheimen eine Menschenfresserin und da fürchteten sie, sie könnte am Ende gar ihre eigenen Enkel aufzehren, und verhüteten darum jede Annäherung.

Nun begab es sich, daß, wenn sie diesen Nachbarkönig nicht erzürnen wollten, sie ihm einen Besuch machen mußten. Um aber nicht der Gefahr einer Werbung um Röschen ausgesetzt zu sein, beschlossen sie die Reise allein zu machen. Ihrem schönen Töchterlein sagten sie aber nichts von ihrem Grund. „Denn", dachten sie, „wenn sie von dem schönen Prinzen hört, will sie ihn am Ende doch zum Gemahl".

Als nun Röschen hörte, daß sie zu Hause bleiben sollte, bat sie ihre Eltern gar anmuthig sie doch mitzunehmen. Als diese aber sich doch einmal erlaubten ihren eigenen Willen zu haben, war sie erst sehr erstaunt und dann zornig und dann trotzig; denn das Gehorchen hatte sie nicht gelernt. Der gute König und die gut

Königin aber meinten: da ihre Prinzessin die Gabe der Klugheit besitze, würde sie bald wieder zu sich kommen, und reisten getrost ab.

Die böse Laune aber hatte bei dem schönen Röschen die Klugheit verscheucht. Sie weinte und nannte sich eine unglückliche Prinzessin und lief hin und her und wußte nicht, was sie mit sich anfangen sollte. Nichts erfreute sie — nicht ihre Vögel, nicht ihre Blumen, nicht der schöne Garten, nicht der schöne Sonnenschein. Und als der Seneschall unter tiefen Bücklingen fragte, wer die Ehre haben sollte zur königlichen Tafel gezogen zu werden, antwortete sie kurz: „Niemand — ich will allein sein."

Und als die Kammerfrau kam, ihr schöne Kleider anzulegen, wies sie diese ebenfalls zurück. Sie weinte und wollte niemand sehen und nichts hören. Als das dem Seneschall gemeldet wurde, rief er den Oberjägermeister und den Oberstallmeister, und alle verwunderten sich, und da sie die Prinzessin nur als sehr klug und verständig kannten, riefen sie aus: „Welche seltene Prinzessin! Welches Kleinod! Ihr zartes Taktgefühl gebietet ihr sich während der Abwesenheit der Majestäten zurückzuziehen!" und bewunderten sie nur noch mehr.

Die seltene Prinzessin ward aber immer ärgerlicher und ungeduldiger. In ihrer Ungeduld zerpflückte sie alle Blumen, die in großen Vasen in ihrem Zimmer standen, und warf Blumen, Blätter und Zweige zornig hierhin, dorthin, daß der ganze Fußboden mit ihnen bedeckt war. Als sie keine mehr hatte, griff sie gelangweilt endlich zum Spinnrad und langte nach ihrer Krystallspindel, die plötzlich wie in Purpur aufglühte. Da kam ihre Klugheit auf einige Augenblicke zurück. Sie legte sie wieder in das Kästchen, holte sich ihre Schildkrotspindel und spann. Hastig, immer hastiger drehte sie in ihrer bösen Laune das Rad, daß es nur so schnurrte und die Fäden rissen. Ihre geschickten Finger aber brachten schnell alles wieder in Ordnung. Dabei drehte sich ihre Spindel schneller und schneller und wirbelte so blitzgeschwind, daß keine Spinnerin der Welt es ihr hätte nachmachen können. In ihrem blinden Unmuth dachte Röschen gar nicht an die Arbeit; es lag ihr auch nichts daran, ein tüchtiges Stück fertig zu bringen: sie wußte kaum,

daß sie spann. Endlich ward sie des Spinnens auch müde und ging in den Gemächern auf und ab. Aber auch das ward ihr zuwider und gelangweilt setzte sie sich abermals, um zu spinnen.

Diesesmal aber griff sie nach der verhängnisvollen Spindel. Einen Moment warnte sie nochmals ihre Klugheit. Ein kleiner guter Geist, ihr von Fee Feintraut im Stillen zu Schutz und Wache beigegeben, raunte ihr ins Ohr:

„Thu' es nicht!"

Doch trotzig nahm sie ihr Pathengeschenk aus dem Kästchen.

„Thu' es nicht!" flüsterte es wieder ihr ins Ohr. Aber sie wollte nicht hören und rief zornig:

„„Ich thu' es doch! —""

Anfangs drehte sie behutsam und langsam das Rädchen und alles ging gut. Da flogen ihre Gedanken wieder zur Reise und ihr Fuß trat schneller, schneller, schneller — und plötzlich fiel die Spindel und brach!

Ein Geräusch war zu hören, wie das heimliche Kichern einer alten Hexe — dann ward es plötzlich still, so still, daß es Röschen graute.

Erschrocken sprang sie auf, aber ein Schwindel schien sie zu erfassen. Sie fiel, und fiel mit der Hand in die Spitze der Spindel. Ein Tropfen Blut, dunkel wie eine Purpurwelle, quoll aus der Wunde hervor — und jetzt dachte Röschen an die Warnung der Alten und alle ihre Bosheit erfah sie auf einmal. Aber auch die Klugheit und der Verstand kamen ihr wieder und sie wußte, daß sie schlafen müßte — schlafen lange hundert Jahre, bis ein Prinz sie erwecke. Sie fühlte, wie eine Müdigkeit sie erfaßte, ihre Glieder, ihre Sinne. Da raffte sie ihre letzte Kraft zusammen, um ihr seidenes Bett zu erreichen und einen wundervoll mit Blumen gestickten Schleier über sich zu breiten. Kaum, daß es geschehen war, als auch der Schlaf sich über sie senkte. Ihre Lider waren geschlossen, ihr Haar fiel über ihren schlanken Hals und über ihre Schultern hinab auf den schönen Schleier, der ihre Glieder deckte, nur das holde Antlitz und die Hände waren zu sehen, die weißer als Marmor und schöner waren, als je ein Bildhauer sie formen

konnte. So lag sie da, wie ein Bild der Schönheit und des Traumes.

Auf der Thurmuhr schlug es eben sieben Uhr. Sie schlug noch aus und stand dann still.

Jetzt trat Fee Feintraut in das Gemach. Der kleine Warner hatte sie von dem Geschehenen benachrichtigt. Zwölftausend Meilen hatte er in fünf Minuten zurückgelegt, um sie zu erreichen — nur fünf Minuten, aber für ihn eine Ewigkeit des Leides! Seit ihrem Tauftag hatte er seinen lieblichen Schützling nie verlassen. Der Hauch ihres Mundes, der Seufzer ihres Mitleids war die Luft geworden, in der er athmete, — und dieser süßen Gewohnheit sollte er entsagen! Mit Thränen und Wehklagen erfüllte er die Lüfte, so daß die unter ihm Wandernden wie von Thautropfen und leisem Lufthauch berührt wurden.

Auf Geisterflügeln, noch schneller als der kleine Elf, eilte Fee Feintraut zu dem holden Königskinde. Und an der Schwelle des Palastes angekommen schwang sie ihren Stab und sprach:

„Schlaft, ihr Mauern! schlaft mit allem, was in und um euch ist, schlaft hundert Jahre, bis Röschen erwacht!"

Da schlief alles ein — die Menschen, die Thiere, die Blumen: alles, was lebend war, schlief. Es schlief ein — stehend, liegend, laufend, sitzend, je nachdem der eine dieses, der andere jenes gerade in dem Augenblicke that, als die Fee ihr Gebot erließ. Die Kavaliere schliefen in den Gängen des Gartens und des Schlosses stehend ein, die Frauen bei der Toilette, die alten Herrn plaudernd, die jungen Mädchen verliebten Träumen nachhängend und doch sich stellend, als wären sie fleißig bei der Arbeit, die Knappen bei den Pferden, die Köchin mit dem Blasbalg in der Hand, die Schildwachen auf ihren Posten. Auch die kleinen Vögel in den Büschen schliefen ein und die Schwäne auf dem See und die Pfauen mit ausgebreitetem Rad, die bunten Schmetterlinge auf den Rasen, die Blumen auf den Beeten, die Hirsche an den Quellen, die Kaninchen im Gehege, die Blätter auf ihren Bäumen, die Springbrunnen in den Grotten, die Kaskaden auf moosigen Steinen und die Bäche auf ihrem Grunde. Alles schlief.

Hierauf wandte sich die Fee zu dem Walde im Norden des Schlosses und gebot ihm sich wie ein Gürtel um dasselbe zu schlingen und seine Bäume wie gewappnete Reisige ringsum aufzustellen. Einem Dornbusch aber, der im Walde wuchs, befahl sie herrlich, sich um die Bäume zu winden und mit seinen Spitzen und Dornen eine Hecke zu bilden, undurchdringlich für jedermann. Dieser Dornbusch nämlich war ein böser Geist, den sie einstens zur Strafe für eine böse That gegen arme Kinder so verwandelt hatte.

Und in einem Augenblick geschah, wie sie befahl. Der Wald wurde so dicht, daß nur noch die Zinnen der Burg über den Bäumen hervorragten und niemand sich einen Weg durch ihn bahnen konnte. Als auch die Bäume in die Höhe schießen wollten, sagte die gute Feintraut zu ihnen:

„Nicht höher sollt ihr wachsen — sonst könntet ihr die Thürme verdecken und die Burg und die Geschichte könnten vergessen werden und Röschen schlafen bis in alle Ewigkeit."

Als nun nach einiger Zeit der alte König mit seiner Gemahlin heimkehrte, waren sie nicht wenig erstaunt, als sie von weitem die Zinnen ihrer Burg erblickten, ringsum aber wilden Wald. Aber noch mehr erstaunten sie, als sie weder die schönen kiesbestreuten Schloßwege noch überhaupt einen Pfad durch den Wald finden konnten und die königlichen Kutscher, Läufer, Schildknappen und Wachen ihnen erklärten, es sei unmöglich hindurch zu kommen; denn zwischen den Bäumen bildeten großmächtige Dornbüsche eine unerschütterliche Mauer.

Wie alles rathlos dastand, trat Fee Feintraut hervor und berichtete, was geschehen. Nun gab es Weinen und Wehgeschrei und das Königspaar konnte kein Ende finden sich der Kurzsichtigkeit anzuklagen. Jetzt küßten sie Fee Feintraut dankbar die Hand, netzten sie mit ihren Thränen und fragten, was sie thun und wie sie sich dankbar zeigen könnten. Diese aber sprach ernst:

„Ihr schuldet mir keinen Dank. Doch hätet Ihr mich manchmal gerufen, als Röschen noch ein Kind war, damit ich Euch Rathschläge hätte geben können, sie bei ihren herrlichen Gaben auch gut zu erziehen; dann wäre ihr und Euch das Unglück erspart geblieben

und mich hätte es gefreut; denn ich liebte sie um ihrer schönen Gaben willen. Jetzt aber könnt Ihr nichts weiter thun als Euch mit dem Gedanken trösten, daß sie in hundert Jahren wieder ebenso jung und schön, als sie entschlafen ist, erwacht."

Beide sahen ein, wie wahr Fee Feintraut sprach, aber es war zu spät. Sie zogen nun wehklagend und wieder kinderlos in ein anderes Schloß; die gute Fee aber wachte auch fürder über Röschens Geschick.

Die Königin überlebte ihren Kummer nicht lange, der König dagegen erreichte ein hohes Alter und herrschte noch fünfzehn Jahre. Dann starb auch er, vermachte aber vordem auf Fee Feintraut's Rath sein Königreich einem Prinzen, der nicht mächtig, aber ritterlich und kühn war.

Und dieser Prinz wurde ein großer Kriegsheld, eroberte andere Königreiche, erbte das Land seiner Eltern und verschmolz alles zu einem großmächtigen Staate, dessen Krone er trug. Lange regierte er und, als er starb, vererbte sich Krone und Reich auf seinen Sohn, einen edlen und weisen Regenten. Kein Freund des Krieges liebte er den Frieden, hob das Land nach innen und beglückte seine Unterthanen.

Dieser König hatte eine schöne und tugendsame Gemahlin, die er sehr liebte und die ihn eines Tages mit einem Sohne beschenkte. Da hatte auch er den Einfall, die Feen zu Gevattern zu bitten. Aber eingedenk der Geschichte Dornröschens, wie man seit jener Zeit die verzauberte Prinzessin nannte, gab er seinem Seneschal Befehl, keine Fee, weder jung noch alt, bei der Einladung zu übergehen. Zuerst aber ließ er Fee Feintraut einladen. Sie war inzwischen die älteste und mächtigste geworden und trotzdem noch immer die Fee der guten Leute. Viel über hundert Jahre alt und, ohne daß die Blüthe der Jugend sie noch schmückte, war sie doch noch immer so lebendig, liebreich und heiter, daß man sie die jüngste von allen Feen hätte nennen können.

Als die Feen zur Taufe kamen, begabten sie den neugeborenen Prinzen auf Fee Feintraut's Bitte auf das reichste, ohne Bosheit und ohne Falsch. Die eine verlieh ihm Schönheit, die andere

Körperkraft, wieder eine andere nie ermüdende Ausdauer. Fee Feintraut aber schenkte ihm den größten Muth vor allen Prinzen — und so ging es fort, bis ihm alle männlichen Vorzüge bescheert waren.

Der kleine Prinz wuchs heran, ein Wunder an Körperkraft und Muth, so daß man ihn „Prinz Tapfer" nannte. Dabei war er klug, tugendreich und schön wie der Tag. Er war ein echter Prinz, der Heldenthaten liebte und schon als Knabe sich einbildete, er müsse Prinzessin Dornröschen, deren Geschichte er von seiner Wärterin wußte, befreien, wenn er nur erst wüßte, wo sie zu finden sei. Und da ihm jene auch Wunderbares von ihrer Schönheit berichtete, beschloß er bei sich, daß niemand als sie seine Königin werden solle. Und immer dachte er an sie und im Wald und im Schloß, sogar im Taubenschlag suchte und spähte er, ob nicht ein Zauber zu entdecken sei, der ihn zu ihr führe. Aber er fand nichts.

So war er vierundzwanzig Jahre alt geworden, ohne dem Wunsche seines Vaters Gehör zu schenken und sich eine Prinzessin zu wählen; denn er dachte für sich: „Schön wie Dornröschen ist keine."

Eines Tages zog er mit großem Gefolge zur Jagd. Da sah er plötzlich ganz in der Nähe eine Thurmspitze, die er vordem nie gesehen; und niemand konnte ihm sagen, wessen Schloß dort stehe. „Laßt uns dort als Gäste zu Mittag rasten!" rief er seinen Leuten zu. Und fort zogen sie: Prinz, Kavaliere und Jagdtroß mit Hörnerschall und lustigem Sang der Thurmspitze zu.

Und sie zogen weiter und weiter und die Thurmspitze blieb immer in ihrer Nähe und doch erreichten sie dieselbe nicht. Und die Mittagssonne stand hoch am Himmel und der Abend kam und noch stand sie in der Ferne, wie am Morgen, da sie zuerst von ihnen erblickt worden war.

Der Prinz hatte nicht gerastet, nicht geruht, nicht sich umgeschaut; denn in Folge seiner Begabung fühlte er weder Hunger noch Durst noch Müdigkeit. Er hatte nicht bemerkt, daß einer von seinem Gefolge nach dem andern matt und erschöpft dahin sank und er — bis auf vier seiner Kavaliere — allein vorwärts geeilt war. Als er jetzt

sich umblickte, gewahrte er, wie diese keuchend sich abmühten ihm zu folgen. Da gebot er ihnen zurückzubleiben und in einer Hütte zu ruhen und da zu harren, bis er wiederkehre. Wie sie sich aber nach einer Hütte umsahen, konnten weder sie noch er etwas anderes als dichten, dichten Wald erblicken — keine Hütte, keinen Pfad, keine Menschenspur. —

Da bemerkten sie einen Greis, auf seinen Stab gebückt.

„Was ist das für ein Schloß, dessen Zinnen dort über den Bäumen emporragen?" rief der Prinz ihm zu.

„„Das Schloß?"" entgegnete der Alte. „„Ei, edler Herr, wo kommt Ihr her, daß Ihr nicht wißt, was Euch dreißig Meilen in der Runde jedes Kind sagen kann? Die Zinnen, die Ihr seht, gehören zu Dornröschens Schloß.""

„Wie?" rief der Prinz voll freudigen Schreckens; „das ist Dornröschens Schloß?! Was für ein Glück! Dort muß ich hin!"

„„Edler Herr, davon laßt Euch nicht träumen — das könnt Ihr nicht! Denn wißt: ein Gürtel von Wald und Dornen umgiebt das Schloß, reißende Thiere hausen im Dickicht und Entsetzliches erwartet den, der einzudringen wagt.""

So sprach der Greis, der niemand anders als Fee Feintraut war, die mit ihrem Zauberspiegel dem Prinzen die Thurmzinnen vorgegaukelt hatte, um ihn hierher zu locken und ihn anzureizen zu heldenmüthiger That. Denn heute war der hundertste Jahrestag von Dornröschens Zauberschlaf.

Der Prinz aber zog sein Schwert und rief unerschrocken: „Was Dickicht? was reißende Thiere? was Entsetzliches? — dort muß ich hin, und wenn es mein Leben kostet!"

„„Worte — Hiebe in den Wind!"" lachte, scheinbar ihn höhnend, die vermummte Fee; „„Euer Schwert durchbricht die Dornen so wenig, als tausend Holzhaueräxte auch nur einen Zweig von diesen Bäumen hauen. Der Wald ist verzaubert und nicht Eisen, nicht Feuer hat Macht, wie Feenspruch!""

Anstatt aller Antwort gab der Prinz seinen Kavalieren die Hand und zog weiter.

Diese aber wurden von Fee Feintraut in eine verborgen

gehaltene Köhlerhütte geführt, wo sie Speise und Trank und Moos zum Ruhen fanden und auch alsobald in festen Schlaf verfielen und so tapfer schnarchten, daß man es weithin hören konnte.

Der Prinz drang indessen mit gezogenem Schwert in den Wald, über welchen die Sonne einen Glanz verbreitete, als wären alle Bäume von Gold. Er ging immer in der Richtung grade auf die Thürme zu, wobei er das Dickicht vor sich hatte. Aber wenn er glaubte es durchhauen zu müssen, dann war es verschwunden, und nur Baumgruppen sah er vor sich rechts und links. Allmählich schien es ihm sogar, als durchwandere er einen Garten. Aber fremd sah der Garten aus, so wie man vor langer, langer Zeit wohl einen solchen anlegen mochte. Er bemerkte nicht, wie vor seinem Tritt das Dickicht sich theilte und sich ordnete zu Bosquets und Taxushecken, zu Wegen und Rasen, zu Blumenbeeten und Ruhesitzen. Er war immer in großem Erstaunen, daß das Dickicht der Dornenhecke gar nicht kommen wollte.

Endlich gelangte der Prinz in die große Allee, an deren Ausgang das Schloß lag. Die Thore waren offen und eine Schildwache stand auf dem Posten, als residire hier ein König oder eine Königin — aber die Schildwache schlief. Das großartige Schloß lag still und ruhig da. Seine Fenster glänzten in den Strahlen der Sonne wie Freudenfeuer. In den Alleen, auf den Terrassen und dem Schloßhof, den er nun betrat, waren Menschen, aber jedermann schlief unbeweglich auf dem Platz, den er eingenommen, als die Fee den Stab schwang. Der Prinz versuchte sie zu wecken: er rüttelte und schüttelte die Wachen, aber nichts regte sich. Da ging er weiter und kümmerte sich nicht mehr um die Schläfer und um das, was er sah, und betrat das Schloß. Er eilte zur Marmortreppe mit ihrem goldenen Geländern hinauf und durchlief eine Menge ineinandergehender marmorgetäfelter Säle, die mit großen venetianischen Spiegeln, schweren Vorhängen und vielen Kronleuchtern in einem prächtigen Geschmack ausgestattet waren, ohne auf die schweigende Pracht zu achten.

Endlich kam er an eine geschlossene Thüre. Sein Herz klopfte

zum Zerspringen. Als er die Hand auf den Drucker legen wollte, sprang sie von selbst auf und ein köstlicher Duft von Jasmin, Rosen und Maiblumen drang ihm aus dem Gemache entgegen, so stark, wie er ihn nie in seinem Leben eingesogen hatte. Am Boden desselben aber gewahrte er blühende Sträuße, Blüten und Zweige. Sie waren aus den Blumen gewachsen, die Röschen vor hundert Jahren zerstreut hatte und die nun üppig den Boden bedeckten. In der Mitte stand das Spinnrädchen und nicht weit davon auf einem Lehnstuhl von blauem Sammt schlief das seidenhaarige Lieblingshündchen der Prinzessin und dort — ja dort, wie ein lebendes Marmorbild, lag sie selbst, nach der er suchte.

Wie gebannt stand der Prinz vor ihr. Die gestickten Blumen ihres Schleiers lagen wie ein frischer Blumenregen über ihrer Gestalt gebreitet, ihre Wange ruhte an der rechten Hand und ihre Augenlider schimmerten so durchsichtig, daß ihre himmelblauen Augen wie hinter einem leichten Mousselin zu erkennen waren. Da sank vor Seligkeit und Bewunderung der Prinz auf seine Kniee und stieß einen Freudenschrei aus, daß es laut widerhallte in dieser lautlosen Stille und er selbst erschrak. Aber Röschen blieb regungslos.

„O Du Rose der Rosen," rief er nun aus, „die Du durch mich von neuem zum Leben erwachen sollst! — ich schwöre Dir, daß ich ewig nur Dich lieben will, daß Du meine Königin und Gemahlin werden sollst und ich Dich auf Bräutigamsarmen weit wegtragen will von diesem verzauberten Schlosse."

Mit diesen Worten sprang er auf und schlang die Arme um sie, als wollte er sie emporheben. Und als er sich über sie beugte, zog er sie, geblendet von so viel Schönheit, an sein Herz und küßte ihren Mund.

In diesem Augenblick schlug die Uhr siebenmal — die hundert Jahre waren um.

Dornröschen aber stieß einen leichten Schrei aus, öffnete ihre Augen und sprach dann lächelnd, als wäre sie erst gestern eingeschlafen, zu dem Prinzen: „Du also wirst mein Gemahl sein;

denn die Fee Feintraut hat mir versprochen, daß ich nur von dem geweckt werden solle, der mir ewige Liebe schwöre."

Draußen vor dem Gemach aber, unten im Hof — überall hörte man Bewegung und Leben, als hätte hier keine hundertjährige Pause stattgefunden. Die Kavaliere setzten ihre Gespräche fort, in denen sie vor hundert Jahren unterbrochen worden waren. Die Hofdamen plauderten von ihrer Toilette, die alten Herren lobten die alten Zeiten, die Mädchen hingen ihren verliebten Gedanken nach — und so ging es fort bis herunter zur niedrigsten Magd. Wie bei den Menschen, war es bei den Thieren und im Garten. Die Vögel zwitscherten wieder, die Schwäne, die Pfauen, die Schmetterlinge, die Quellen — alles erwachte zur Fortsetzung des früheren Lebens.

In das Gemach der Prinzessin aber trat Fee Feintraut, umarmte sie und segnete an Stelle ihrer längst verstorbenen Eltern ihr Verlöbnis mit Prinz Tapfer. Hierauf rief sie alle Kavaliere und Damen des Hofes zusammen, verkündete ihnen alles, was geschehen, und befahl ihnen die Hochzeit zu rüsten. Niemand aber wollte das Wunder glauben, bis sie den schönen Prinzen sahen, der sie alle seiner Huld versicherte.

Als nun des andern Tages die Hochzeit vorüber war, hob Prinz Tapfer seine junge Gemahlin auf einen edlen Zelter und bestieg dann neben ihr ein hohes Roß, um sie zu seinen Eltern zu führen. Dornröschen strahlte von Jugend und Schönheit und sah in ihrem Gewande, das prachtvoll war und von Edelsteinen nur so glitzerte, aber einen hundert Jahre alten Schnitt hatte, nur um so schöner aus, ganz wie eine echte Märchenprinzessin aus alten Zeiten. Hinter beiden aber war ein großes Gefolge: die Kavaliere und Damen des ehemaligen Hofes, die ganze Dienerschaft — alle ebenfalls in uralten Kostümen. Alle wollten sehen, was aus der Welt nach hundert Jahren geworden sei. So zogen sie fürbaß.

Wie sie nun an den Waldessaum kamen, erschien noch einmal Fee Feintraut, segnete ihre Pathen und verschwand für immer. Unter einem Baum aber lagen noch die vier Kavaliere des Prinzen und schnarchten, wie gestern. Wie sie nun aufwachten und den

sonderbaren Zug sahen, meinten sie noch fortzuträumen. Prinz Tapfer ließ ihnen jedoch kaum Zeit sich lange zu besinnen, sondern sandte sie als Botschafter voraus zum König und der Königin, seinen Eltern und ließ ihnen verkünden, was sich ereignet hatte.

Nun herrschte überall große Freude. Prinz Tapfer und Dornröschen lebten lange und glücklich mit einander und, als er König ward, waren sie das schönste und mächtigste Königspaar der Welt. Der Spruch der Feen aber war erfüllt.

II.

Genast's Gedicht und Raff's Musik.

Das wäre so ohngefähr die Erzählung vom Tormröschen, wie wir sie noch von den Märchenbüchern unserer Kindheit her in Erinnerung behalten haben. Wir wollen keineswegs behaupten, daß unsere Lesart sich für die von Raff zur musikalischen Behandlung dieses Stoffes gewählte Form besser eigne, als die einige, vielleicht aber, daß wir das Märchen weniger lebendig in unser Gedächtnis zurückgerufen hätten, wenn das Gedicht von W. Genast den ursprünglichen Typus dieser lieblichen Erfindung mehr gewahrt hätte, wobei es allerdings fraglich bliebe, ob sich derselbe in allen seinen Einzelzügen auch musikalisch wiedergeben läßt. Und Genast's Dichtung hat jedenfalls die Bestimmung, als ausschließlich musikalischer Text mit besonderer Berücksichtigung der Tonmalerei, also zur Verbindung mit Musik, gedichtet zu sein. Dieser Zweck giebt ihr von vornherein einen anderen Charakter als den einer Dichtung als solcher — hier bei Genast auch einen anderen als den des Volksmärchens und läßt ihr kaum eine andere Beziehung zu diesem als die: ihm die Hauptmotive entnommen zu haben. Das Volksmärchen wird bei musikalischer Behandlung wohl immer einiger seiner Hauptzüge zu Gunsten der Musik verlustig gehen — ob es aber alle einbüßen muß, das ist eine andere Frage.

Der eine große Reiz, den die Volksmärchen besitzen und der von ihrem Grundton unzertrennlich ist, der leichte Beigeschmack von Moral, wird allerdings in seiner ursprünglichen Form — dem Analog der indischen Fabeln — kaum musikalisch anwendbar sein.

In seinem practischen, klar ausgesprochenen Sinn bedarf dieser weder des Kommentars noch der Erklärung und darum noch viel weniger des schwebenden Charakters der Musik. Wo dann diese ursprüngliche Form zu suchen sei, ob im Orient oder Occident, inwieweit die europäische Sitte, Poesie und Kultur von der Denk- und Anschauungsweise des Orients in Folge der Kreuzzüge beeinflußt ist und auf die nordische Mythologie, auf deren letzte Reste die deutschen Märchen zurückzuführen sind, eingewirkt hat, diese Frage zu entscheiden wird Sache der Literarhistoriker bleiben müssen; für die Musik genügt es, sich an den Charakter des Volksmärchens als solchen zu halten und diejenigen Seiten desselben zu erfassen, welche Berührungspunkte für sie darbieten, mögen diese in lyrischen oder in epischen Momenten liegen und sich für die Vokalmusik oder für die instrumentale Tonmalerei eignen. Beide Zweige werden hier einen Schatz finden, der jedem von ihnen genug der wirksamsten Elemente bietet, die in dem Phantastischen in zweifacher Gestalt — als Stimmung und als charakteristische Malerei — am schärfsten hervortreten. Die Hauptversionen der Volksmärchen, die allem Anschein nach der nordischen Mythe angehören, wurden von den damaligen Erzählern mit Abenteuern ausgestattet, bei denen insbesondere das Phantastische irgend eine naheliegende Wahrheit umschleierte.

Dieser Zug scheint sich am häufigsten in den meist volksthümlichen Erzählungen vorzufinden, verliert sich aber, je mehr die Poeten sich dieser Stoffe bemächtigen und zu den übrigen machen, wie es auch Genast gethan hat. Ihnen widerstrebt es oder auch genügt es nicht, nur die Fabeln mit ihrem einfachen ethischen Gehalt wiederzugeben — einen Gehalt, dessen Anwendung gangbar und faßlich sich überwiegend, um nicht zu sagen: ausschließlich auf das gewöhnliche Leben bezieht. Für die Dichter hat aber diese Seite der Märchen gerade die wenigste Anziehungskraft. Sie wollen ungehindert ihre Phantasie schweifen lassen, eine höhere, reichere, umfassendere Gefühlswelt schildern; sie wollen entwickeltere Charaktere und bedeutungsvollere Ereignisse in gewählterem Stil und mit sorgfältig angelegter Faktur darstellen — mit einem Wort: sie gehen künstlerisch zu Werke.

Hiebei aber und gerade dadurch, daß sie künstlerisch zu Werke gehen, verwischen sie meistens den inneren Sinn des Volksmärchens, das den lieblichen und kräftigen Duft der Feldblumen in sich birgt, der wohl dem Duft der Gartenblume weichen muß, aber doch in Wald und Flur, am Rande der Quellen, unter hohen alten Bäumen immer seinen überraschenden Zauber ausübt. Wer wäre nicht wenigstens einmal im Leben von einer plötzlichen Duftsalve von Thymian und Lavendel oder auch von der Erzählung einer jener kleinen Geschichten lebhaft berührt worden, deren glückliches Ende wie die Anschauung einer guten That befriedigt, deren trauriger Ausgang wie ein geheimnisvoller Lehrspruch ergreift, auch ohne daß man sogleich die unsichtbaren, die geheimen Bedeutungen des Gehörten mit einander verknüpfenden Faden gewahrt? Und gerade darin liegt der Zauber dieser Märchen, daß sie die Absicht des Ganzen für den ersten Augenblick hinter dichten Schleiern, hinter überflüssigen Kleinigkeiten, hinter dem Luxus des Wunderbaren verborgen halten, so daß schwerfälliger Begreifende sie kaum bemerken, während der feinere Geist sie sofort auffaßt, ähnlich wie ein geübtes Ohr die mitklingenden Töne eines einzigen auf dem Klavier angeschlagenen Tones sogleich unterscheidet. Mit solchen Mitklingern möchten wir die Moral in dem Volksmärchen „Dornröschen" vergleichen: sie ist gleichsam ein Echo der Körperwelt im Reiche des Geistigen.

Wir verhehlen nicht, daß wir in den Charakteren des Gedichtes gerne einiges von jenem symbolischen Elemente gefunden hätten, das den Personen des Volksmärchens, welches ihnen bald etwas anmuthend Sympathisches, bald jene Gewalt und Leidenschaft einhaucht, deren sich das Geschick mit Hilfe des Zufalls so oft bedient, um den Guten Prüfung, den Bösen Buße zu senden. Möglich, daß dieses Bedürfnis sich anderen weniger fühlbar macht — wollen wir darum den Mangel hinreichender Individualität der uns im anderen Falle an ihr Geschick mehr fesselnden Personen des kleinen Dramas nicht als einen Fehler bezeichnen.

Doch lassen wir zunächst Genast's Dichtung selbst reden.

Der erste Theil. — Es wandelt bei Sonnenuntergang an dem Rande der Wasserbuchten eines Sees langsamen Schrittes, auf seinen

Stab gestützt, ein greiser König. Auf seinen Ruf taucht aus dem Wasser eine Fee empor und singt ihm zu:

„Willst Abschied von mir nehmen, du lebensmüder Greis,
Oder kosen von fernen Tagen, da du mich liebtest so heiß?“,

worauf der König entgegnet:

„Die Tage der süßen Minne, laß sie begraben sein,
Doch will ich mir die kosen von unserm Töchterlein
Die blühende, liebliche Rose soll erben mein ganzes Land:
Nur der mächtigste König darf werben um ihre schneeweiße Hand.“

Die Fee-Mutter will jedoch nichts von dem mächtigsten Könige, diesem finsteren Freier, wissen, der ihrem Töchterlein „so ungleich ist, als der Geier dem Vöglein im Rosenstrauch“. Als nun der König sie fragt, wer der Bessere denn sei, entgegnet sie ihm die dunkeln Worte:

„Der Vater seines Vaters ist heut' noch nicht gebor'n,“

worauf der König seiner einstigen Geliebten zornig entgegenschleudert:

„Du sollst mich nicht verhöhnen, du wasserkaltes Weib!“

und sich mit dem Zuruf entfernt:

„Und meinem Willen zu folgen sei nun die Tochter bereit!“

Die Fee aber singt ihm nach:

„Das innere schaffende Wesen in Wasser und Erde schaut
Und goldene Brücken der Sehnsucht hinauf zu den Sternen baut.

Der Leib von dir, beglückt durch heiteren Blutes Quellen,
Der Geist von mir, entzückt zu sehnendem Überschwellen,
Das Maß der Zeit über die Menschlichkeit,
Erfüllung des Glücks in hundert Jahren bereit.“

Die Fee sinkt zurück in die Fluth und der König, dem Sinn ihrer Rede nachsinnend, wandelt unmuthig dem Seegestade entlang, während der Gesang kleiner Elfen ihn umtönt und ihm den räthselhaften Sinn des Orakels nur noch räthselhafter erscheinen läßt.

Der zweite Theil schildert das Erwachen des Morgens und die Rührigkeit, die auf dem Schloßhof, in Küche, Kammer, Keller und Stall herrscht. Der Küchenmeister kommandirt, Mägde, Schenk und Küfer singen ihr Morgenlied. Alles ist Leben. Auch die

Königstochter erwacht nach kurzem Schlaf, den der fremde verhaßte Freier ihr getrübt hat.

Dornröschen.

„Du Wall von heimischen Bergen, schütze mich, schließe mich ein!
Du traulich Dunkel der Wälder, laß mich verborgen sein!
Ihr freundlich umschwebenden Elfen in Thal und See und Fluß,
Umschlingt mich mit rettenden Armen, daß ich nicht von euch muß!"

Gesang der Elfen.
(aus der Tiefe)

„Ergreife die Spindel geschwind!
Laß sie hüpfen in zierlichem Lauf
Auf und ab, ab und auf!
Sie rettet dich, liebliches Kind."

Das schöne Königskind greift zu seinem Schutz zur Spindel und spinnt und spinnt auch fort, als der König mit dem Freier eintritt und dieser sie mahnt:

Der Freier.

„Um die Krone meines Reiches gieb deine Spindel hin."

Aber sie will nicht die Krone und spinnt weiter. Erzürnt ob des Ungehorsams ergreift der König die Hand der Tochter:

„Da bricht und sticht die Spindel: da fließt ein Tröpflein Blut
Aus seiner Tochter Finger, so purpurn als dunkle Rosen,
Und aus der Tiefe steiget zum Thurmgemach ein Brausen und Tosen."

Der Freier verschwindet, jede Bewegung ist gehemmt: König, Königskind, Küchenmeister, alles, selbst der Rauch im Schornstein — alles schläft ein.

„Und in Baum und Strauch
Leiser Lufthauch
Legt sich, schläft auch.
Und um das Schloß überall wächst von Dornen ein Wall."

Der lange Schlaf tritt ein, den der dritte Theil der Dichtung beschreibt. Stille umgiebt das Schloß.

„Nur die kleinen Elfen schweben vom See zum Schloß hinein
Und die Mutter sitzt und spinnet zu Häupten dem Töchterlein."

Sie singt dabei von dem zukünftigen Glück ihres Kindes und schließt:

Die Fee.

„Drehe, Spindel, geschwind
Fäden zum Glücke gewebt
Für das bräutliche Kind
Bald erfüllt sich die Zeit."

Indessen schweben die kleinen Elfen beim Schein des Mondes geschäftig ein und aus, holen Garn, weben und bleichen das Linnen. Ihr Gesang kündigt den Bräutigam und muntert zur Arbeit auf. Sie schließen:

Die Elfen.

„So harre du Linnen, gesegnet, geweiht
Den Glücklichen, denen beschieden
Beglückend ringsum zu gebieten
Und ein blühender Stamm bis in fernste Zeit."

Mit lustigem Jagdgesang — der vierte Theil — schreitet ein junger Jäger begleitet von wackeren Gesellen durch buschige, unwegsame Gründe über den Bergkamm. An einer Quelle lagernd in tannendunklem Grunde hört er aus dem Busche wie Schlag von den Nachtigallen: „komm und zage nicht!" Ein Traum, den er gehabt „von einem wunderedlen Wild"! läßt ihn dem Rufe Folge leisten:

Der Graf.

„Es treibt mich unaufhaltsam, als wie den Bach zum See
Ade, ihr lieben Freunde! bis Abend harret mein
Ich gehe aus zu suchen das Schloß vom Dornröslein."

Nun wandelt der Graf

„In heimliche grüne Schatten unter flüsterndem Laubesdach,
Als treulichen Begleiter den leise murmelnden Bach",

bis er durch die verwachsene Schlucht, durch Gestrüpp und Schlinggewächse den finsteren Dornenwall erreicht, der alles deckt und birgt. Nur ein Fensterlein vom Thurmgemach glitzert im Strahl der Morgensonne durch die Hecke. Da schmettert der Jäger ins Horn:

„Erwacht im Schloß, erwachet aus hundertjährigem Schlaf!"

Es grüßen die Vöglein, Strauch und Bäume rauschen — und seinen Weg durch die Dornen sich bahnend, die in Reihen sich lichten zu

grünem blühendem Hain, dringt er ins Schloß empor zum Thurmgemach, wo er im Schlummer leise athmend das holdselige Dornröslein erblickt.

Der Graf.

„O du Rosenkelch, aller Träume lieblichstes Urbild Du!
O du quellender Born der Wonne! du stillende, heilige Ruh'!
Hör' aus meinem Munde des erwachenden Lebens Gruß
Und laß zum Leben dich wecken durch sehnender Liebe Kuß."

Dornröschen.

„Du Traum, du lieblicher, bleib', schwinde nicht mit der Nacht! —
O du Tag, o du Sonnenschein! ich bin erwacht, erwacht!
Ach nein, da stehst du ja noch und schauest mich an so mild —
So bleib' ich gern im Schlummer, mein theures Traumgebild!"

Zum Leben erwacht, erwacht zur Liebe eilen beide zum schlafenden König, den Dornröschen, auf die Stirne ihn küssend, weckt. Liebevoll sieht er sein Kind, erstaunt den Jäger an.

Der König.

„Gott grüß dich, meine Rose! bist du vor mir schon wach?
Das war ein langer Schlummer — und wie kommt ich in dein Gemach?
Und der übermüthige Freier — mich dünkt, er verließ uns schnell —
Was aber ist dein Begehren, du schmucker Waldgesell?"

Der Graf hebt an:

„Ich bin von edlem Stamme, am Waldgebirg ein Graf,
Und heute der glücklichste Jäger, der je seine Beute traf."

und freit um das Töchterlein. Als der König von dem langen Schlaf erfährt, kreist um ihn die Zeit im schwindelnden Lauf. Dornröschen erbleicht und wankt; in das Gemach aber dringt kühler Hauch und mit mildem Lächeln erscheint die schimmernde Wasserfee.

Die Fee.

„Das Werk ist erfüllt, die Zeit ist vollbracht.
Der Morgen des Glücks verdrängt die Nacht.
Die Nebel des Wunders, noch schwer und grau,
Sie lösen sich auf in lebenden Thau."

Sie schließt ihre Verse:

„So folge des höchsten Willens Gebeis
Und segne den Bund, zu deinem Preis
So besiegle das Glück sich sinnenhell
In einer Liebe lauterem Quell.“

Der König, der Graf, Dornröschen, alle preisen das holde, rettende Wunder; feuchten Augen aber küßt die Wasserfee ihr Kind auf die Stirne und schwebt hinab zum See. Wie der Klang silberner Glöckchen ertönt nun bald laut und zart, bald neckisch der Gesang der kleinen Elfen und erweckt die schlafenden Insassen des Schlosses — den Küchenjungen, den Küchenmeister:

„Was da schläft im Schloß, Huhn, Gans, Hund, Gaul
Und du, Spatz auf der Pfanne, du dreister —
Dich zupf' ich, dich kneip' ich, dich stoß' ich an's Knie,
Dir kitzl' ich und küß' ich die Wangen sacht,
Dir bläs' in die Ohren ich Kikeriki.
Erwachet, ihr Siebenschläfer, erwacht!“

Als nun allen das Leben zurückgekehrt ist, läuft alles, Kopf an Kopf, Mann an Mann, nach den Thüren der Halle, in welcher der König mit dem bräutlichen Paare erscheint und seinen Getreuen den Hochzeitstag verkündet. Die Männer, dann die Frauen, dann beide Theile zusammen begrüßen das junge Paar, worauf schließlich noch die Jäger aus der Ferne zu hören sind, welche allmählich näher kommen und von ihrem Herrn und dem König bewillkommt werden. Endlich schließen Männer und Frauen die Dichtung mit folgendem Chorgesang:

„Erschallet Brautgesänge und machet fröhlich kund
Dornröschens holdes Erwachen zur wunderbaren Stund
In alle Zeiten gesegnet und Segen spendend aus:
So throne über den Landen, du edles Königshaus!“

Dieses die Dichtung.

Genast gehört zu den literarischen Celebritäten Weimar's. Seine sorgfältig gearbeitete und von allen Weimarischen Fachautoritäten hochgerühmte Tragödie „Bernhard von Weimar“ ist auf der Bühne dieser Stadt mit großer Theilnahme aufgeführt worden und bildet — wie wir gerne voraussetzen — den ersten Ring in einer Kette von Werken, welche ihren Autor bei den Publikum zu einem

beliebten zu machen versprechen. Auch auf dem Gebiet der Novelle hat er sich mit Glück versucht und wir sind überzeugt, daß, wenn er seiner kleinen Dichtung eine strengere Prüfung gewidmet hätte, er gewisse den beabsichtigten Eindruck hindernde Verstöße vermieden haben würde, wie zum Beispiel die Monotonie, die aus den verdoppelten und gleich ausführlich behandelten Erwachungsscenen auf der Königsburg — zuerst vor dem hundertjährigen Schlaf am Morgen der vom König festgesetzten Hochzeit, dann nach dem langen Schlaf — hervorgeht.

Daß Verse, wie die der Fee zu Anfang des Gedichtes:

„Von meinem Schoß getragen, von meiner Brust getränkt,
Hat sie den Sinn empfangen, der, tief in sich versenkt,
Das innere schaffende Wesen in Wasser und Erde schaut
Und geheime Blicken der Sehnsucht hinauf zu den Sternen baut.

Der Leib von dir, beglückt durch heil'gen Blutes Quellen,
Der Geist von mir, entzückt von schwindem Überschwellen,
Das Maß der Zeit über die Menschlichkeit
Erfüllung des Glücks in hundert Jahren bereit" —

sich wenig zur musikalischen Komposition eignen, bedarf wohl kaum einer Bemerkung. Eine sehr in die Augen springende Zerstreutheit ist es jedoch, wenn der Dichter die folgenden Worte dem König in den Mund legt:

„Ihr habt getreu geschlafen mit mir eine lange Nacht
Und seid zu hoher Stunde getreu mit mir erwacht."

Solche Treue wäre in manchen deutschen Landen gerade nicht so selten zu finden, um sie besonders zu rühmen. Zwar ist das herrliche Wort des hohen Liedes: „Ich schlafe, aber mein Herz wacht" oft wiederholt worden, nichts desto weniger aber wird im gewöhnlichen Leben der Schlaf als ein Zustand angesehen, welcher alle Bethätigung von Gesinnungen guter Unterthanen aufhebt — kaum daß die Liebe sich ihrer Treue selbst im Traume rühmt.

Ebenso wäre es dem Dichter ein Leichtes gewesen sich zu erinnern, daß die Feen und Wassernixen es nur auf ganz junge Jünglinge absehen, einen amant sur le retour wenig beachten, meist nur mit Burschchen von achtzehn bis zwanzig Jahren liebäugeln und diese, wenn sie bei fünfzehnjährigen heirathsfähigen Töchtern ihre Erziehungsversuche gemacht haben, darum noch keine

lebensmüden Greise mit langen weißen Bärten sind. Auch pflegten Undinen sich selten in Schlössern aufzuhalten und noch weniger sich viel mit dem Spinnen abzugeben. Die Königstochter hielten wohl die Spindel immer in Ehren, aber in ihren Händen gilt sie mehr als das Zeichen häuslicher Tugend als das einer Nothwendigkeit: denn zu keiner Zeit dürfte ihre Sorge um Linnen zur Aussteuer eine allzu beängstigende gewesen sein. Elfen, Genien und Kobolde stehen allerdings in dem Rufe, gern im Hause mitzuwirthschaften, in der Küche, im Stall und auf der Bleiche wacker zu helfen, hier wie dort ihren Schutzlingen dienstleistend zur Seite zu stehen, wobei jedoch nicht zu vergessen ist, daß sie im intimen Zusammenleben mit Landleuten diesen sowohl Hilfe leisten, als auch, wenn es schlimm hergeht, Beleidigungen mit boshaften Streichen vergelten. Könige und Königinnen haben nichts mit den Geschäften dieser Geister gemein; sie melken nicht, sie kochen und bleichen nicht und haben nichts mit Düngen und Ernteangelegenheiten zu thun. Wenigstens halten die meisten Feenmärchen die verschiedenen Abstufungen der Stände durch sehr feine und richtige Nuancen fest. Die Haltung eines Königs wird nicht mit der eines Holzhackers noch die Redeweise einer Prinzessin mit der einer Magd vermischt oder gar verwechselt. Die einen bleiben in Leid und Freud, in Güte und Bosheit einfach und ungekünstelt, die anderen dagegen mit Pracht und Apparat umgeben und tragen wunderbare sonnen- und mondfarbene Kleider, während die „kleine süße Maid" in der ärmlichen Hütte sich in ihrem rothen Käppchen nicht weniger hübsch ausnimmt.

Wenn die Frische und naive Art, in welchen Eigenschaften der Reiz dieser Erzählungen liegt, nicht verloren gehen soll, ist es darum verwesentlich, ihre verschiedenen und charakteristischen Töne nicht zu wischen, wie es Genast's Dichtung thut. Ähnliche Bedenken drängen sich uns gegenüber der Heirath Dornröschens auf, die von ihrer eigenen Mutter zu dem sehr anhaltenden Schlaf von hundert Jahren verurtheilt wird, um erwachend doch nur eine Mésalliance einzugehen, was in damaligen Zeiten durchaus nicht Stil war. Beschützte da eine Fee ein schönes Mägdlein, so traf sie schon bei der Taufe, wenn sie ihre Pathin — und noch vielmehr, wenn sie ihre

Mutter war, die unfehlbarsten Anstalten, um im rechten Moment einen Prinzen Liebhold für sie bereit zu haben, der, schön wie der Tag, ein Muster von Vollkommenheit und noch dazu ein Königssohn ist. Dem gesunden und etwas neckischen Volksverstande, welcher die Moral dieser Märchen geschaffen hat — eine Moral, die sich nur mit gangbaren und allgemein geläufigen Ideen von Glück verbindet, nach welchen gedeihender Wohlstand und Gesundheit, belohnte Tugend und Weisheit neben bestraften Untugenden, wie im „Aschenbrödel" und „Blaubart", gleichlautend sind —, liegt eine höhere, feinere und tiefere Anschauung, für welche zwischen dem Glück unendlicher Herzensfreuden und dem Glück nichtiger, eitler, von Reichthum, Rang und Geburt erzeugter Befriedigung ein so großer Unterschied und Abstand besteht, sehr ferne. Legt man hier Konflikte an, welche sich innerhalb dieser letzteren Anschauung bewegen, so verkennt, ja zerstört man den Charakter dieser Dichtungsart mit ihrer saftsten Lustigkeit des Naturells und ihren naiven, zwanglosen Gestalten des Wunderbaren.

Im Übrigen ist Genast's Dichtung fließend und abgerundet, und wir sind überzeugt, daß, hätte er den Ton des Volksmärchens gewahrt und durchgehends festgehalten, ihm Vollkommenes gelungen wäre. Manche andere Bedenken, die noch in uns aufsteigen, können wir nicht ihm allein zur Last legen; denn wir wissen nicht genau, welchen Antheil der Komponist, für den er diesen Text geschrieben, an der Wahl des Stoffes, an der Motivirung der Situationen und dem Zuschnitt der einzelnen Theile des Gedichtes hat. Wenden wir uns darum und, weil bei Werken, wie bei den vorliegenden, die Musik die überwiegend betheiligte Kunst ist, zu ihr, uns ausführlicher mit dem Tondichter befassend.

Wir haben es hier nicht mit dem Werke eines Neulings in der Öffentlichkeit zu thun. Der Name Raff hat allerdings noch nicht so populären Klang, wie mancher andere, mit dem er füglich in die Schranken treten kann, sowohl in Anbetracht seiner Produktivität, vermöge deren er in noch jugendlichem Alter bereits die Ziffer 70 an edirten Werken erreicht hat, als auch in Anbetracht des künstlerischen Werthes der Kompositionen, welche den letzten

fünf Jahren während seines Aufenthaltes in Weimar angehören, einer Zeit, in welcher er mit ernstem Streben seinen Kunstleistungen Werth und Dauer zu erringen trachtete. Nichts desto weniger ist Raff als ein Tonsetzer und Schriftsteller, der seit zehn Jahren mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit darauf hinarbeitet, sich einen Platz unter den hervorragenden Künstlern der Jetztzeit zu erringen, den deutschen Musikverlegern, der musikalischen Kritik und den Lesern musikalischer Zeitschriften längst bekannt.

Zur Erreichung seines Zieles versuchte er sich mit bald mehr bald weniger Erfolg auf nahezu allen Gebieten und in allen Gattungen der Tonkunst. Ohne der Salonliteratur für Klavier weiter gedenken zu wollen, die er in Form von Transkriptionen, Arrangements, Phantasien, Klavierauszügen, leichten Stücken über beliebte Melodien und über eigene Themen größtentheils kommerziellen Verlegerinteressen und dem Geschmack des Publikums nachkommend bereicherte, haben wir Werke von ihm zu nennen, die eine erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen: wie eine dreiaktige Oper, „König Alfred", welche 1851 zuerst in Weimar aufgeführt und den darauffolgenden Winter unter Leitung des Komponisten wiederholt wurde; eine fünfsätzige Symphonie, welche beiden Werke eine solche Gewandtheit der Faktur verrathen, wie sie — Werke von Komponisten, wie Berlioz, Mendelssohn und Schumann ausgenommen — selten in Orchesterwerken der Neuzeit anzutreffen ist; einen Psalm für gemischten Chor und Orchester, der sich den besseren Leistungen in dieser Gattung anreiht; eine sehr tüchtig komponirte Ouverture nebst Zwischenakten zu dem Drama „Bernhard von Weimar" von Genast, eine Konzertphantasie „die Liebesfee" für Violine; mehrere Stücke, die in Weimar bei verschiedenen Gelegenheiten zu öffentlicher Aufführung kamen; eine Sonate für Klavier und Violine, welche, von Bülow und Laub im Stern'schen Verein in Berlin vorgetragen, Beifall fand; ein Trio für Piano, Violine und Violoncell; ein Quartett für Saiteninstrumente; viele Klavierstücke, unter denen wir als die vorzüglichsten die „Frühlingsboten" und „Tanzcapricen" hervorheben; eine bedeutende Anzahl von Liedern verschiedener Dichter u. s. w. —

Die hier angeführten Werke werden genügen, um in den Augen jedes gebildeten Musikers den vollgültigen Beweis zu liefern, daß Raff ein äußerst strebsamer Arbeiter ist, die Gabe unermüdlichen Eifers in hohem Grade besitzt, mit regem Geiste nach Erfindung und Neuem ringt und das Ziel seines Ehrgeizes mit unbeugsamem Willen, mit einer Ausdauer verfolgt, die weder vor langem Harren und Enttäuschungen zurückschreckt, noch von Schwierigkeiten irgendwelcher Lebensverhältnisse sich niederdrücken läßt — Dinge, die bei jeder ähnlichen Karrière unvermeidlich sind, besonders wenn ihr nicht die Vortheile der Virtuosität, welche die Aufmerksamkeit des größeren Publikums schon früher auf den Strebenden gelenkt hat, zur Seite stehen.

Außer dieser künstlerischen Bethätigung hat sich Raff auch als Kritiker bekannt gemacht und ist unter verschiedenen Zeichen in mehreren Blättern als solcher aufgetreten. Das Polemisiren liebend beschäftigte er sich angelegentlich mit den theoretischen Fragen. Die Artikel, in denen er seine Ansichten über die musikalischen Zeitfragen zu entwickeln versuchte, sind in Franz Brendels „Neuer Zeitschrift für Musik", im „Weimarischen Jahrbuch" und in einem besonderen Band, „Die Wagnerfrage" betitelt, erschienen, welche Schrift wir übrigens von unserem Standpunkt und von welchem aus wir sie auch betrachten mögen, in keinem Fall als ein gutes Werk bezeichnen können, selbst wenn sie einige geistreiche Untersuchungen und Meinungen enthalten sollte.

Als Musiker lehnt er sich oft an Mendelssohn, am entschiedensten an Wagner, manchmal an Berlioz, in einzelnen Momenten auch an italienische Komponisten an. Sein Stil ist gedrungen, voll reflektirt und reich an glücklichen harmonischen Feinheiten und Wendungen, deren Wagnisse sich jedoch fast immer auf die Basis der Regel zurückführen lassen; dabei zieht er gesuchte Kombinationen der spontanen Eingebung vor. Bis in das kleinste ausgearbeitet verfolgen sie mehr den Zweck vieles in einen bestimmten Raum zu drängen, als den Ausdruck und die Gesammtwirkung des Ganzen zu berücksichtigen oder auch zu erhöhen. Derartige Stellen ist man oft versucht mit einem sehr kunstvollen Gewebe zu vergleichen.

dessen Faden sich in der geschicktesten Weise nach allen Richtungen hinziehen, ohne daß dadurch der Glanz des Stoffes erhöht würde oder sich die eingewirkten Muster deutlicher vom Untergrund abzeichneten. Ein natürlicher Hang in Verbindung mit wissenschaftlicher Pretention führen ihn zur Polyphonie, welche gerade seine Eigenschaften voraussetzt, ja fordert, während sie andere bis jetzt von ihm weniger dokumentirte Fähigkeiten als entbehrlich erscheinen läßt.

Die Klangwirkung seines Orchestersatzes bringt bei dem Hörer nicht immer die Vorzüge seiner Schreibart so zur Geltung, als sie dem Leser seiner Partituren in die Augen treten. Seiner Instrumentation fehlt oft die Durchsichtigkeit. Sie ist mit Noten beschwert, die nicht stets in die entsprechendsten Stimmlagen der Instrumente gesetzt sind und die oft vielleicht durch eine nur kleine Änderung in der Disposition dem Ohr bei weitem angenehmer werden könnten. Dieser Mangel, welcher nur ein Mangel untergeordneter Art ist, beeinträchtigt jedoch keineswegs den wirklichen Werth seiner Werke, am wenigsten in den Augen der Musikverständigen, welche der gelehrten Faktur derselben, ihren künstlichen Pointen und ihrer sorgfältigen Ausarbeitung mit größtem Interesse folgen. Raff's Originalität besteht namentlich in dem Wie, mit welchem er die angewandten Elemente vereinigt und assimilirt. Sein Stil sichert ihm unter den Komponisten der Jetztzeit einen gesonderten Platz und stellt seine Individualität schon jetzt in die Zahl derer, die sich bereits eines anerkannten Rufes erfreuen. Wenn es wahr ist, daß die Kunstwerke durch ihren Stil leben, so dürfen die Arbeiten Raffs einer ziemlichen Dauer sicher sein. Er hat sich einen Stil geschaffen, der vollständig mit den Eigenheiten seines Talentes und seiner Individualität übereinstimmt.

Sein „Dornröschen" ist das Äquivalent einer opera mezzo carattere, wobei wir es anderen überlassen, den Streit über Vorzüge und Nachtheile dieser Gattung als solcher auszukämpfen. Was uns anbetrifft, so sind wir ohne Vorurtheil und glauben mit Voltaire, daß »tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux«. Es wäre unbequem heutigentags beweisen zu wollen, daß die dieser Gattung vorgeworfenen Mängel vielleicht nur den Werken zur Last

fallen, die ihr bis jetzt angehören. In solchen Dingen läßt sich nicht a priori argumentiren. Man muß vielmehr abwarten, bis gänzlich gelungene Produktionen die Unmöglichkeiten des Philisterthums de facto als Möglichkeiten erscheinen lassen.

Wir sind der Überzeugung, daß, sobald Menschen von Genie und Talent sich gleichzeitig nach einer neuen Richtung hingetrieben fühlen, sie trotz alles Kategorisirens und Klassificirens der Pedanten und Kritiker zuletzt Recht behalten. Denn — wie läßt sich hieran zweifeln! — sie folgen der ihnen selbst unerklärlichen und oft unbewußten Attraktion eines geheimen Magneten, der sie zieht, bestimmt und unter dessen Einfluß sie stehen, ganz so, wie wir dem Gesetz gewisser Naturkräfte unterworfen sind und bleiben, selbst wenn wir sie entdeckt und zergliedert haben. Er führt sie auf neue Wege, auf neue Felder, wobei nothwendige Versuche den Meisterwerken vorausgehen. Was man auch für Einwendungen gegen einzelne Theile der Werke von Mendelssohn, Gade, Berlioz, Schumann und anderer Neuerer erheben mag, welche diese Gattung pflegen, die noch ihres begrifflichen Namens entbehrt und von dem einen „Cantate", von dem anderen „weltliches Oratorium", von diesem „Symphonie mit Gesang", von jenem „Legende" oder „Märchenepos", bald „Trilogie", bald „Gedicht", ja selbst „Ballade" genannt wird, so bleibt es nicht weniger wahr, daß die „Walpurgisnacht", „Romeo und Julia", „Faust", „des Heilands Kindheit", „Paradies und Peri", „die Pilgerfahrt der Rose", „Erlkönigs Tochter", „Comala" und viele andere sämmtlich eine Reihe der verschiedensten Versuche einer und derselben Bestrebung sind — der Bestrebung: die verschiedenen Formen der Vokal- und Instrumentalmusik in Werken für den Konzertsaal um das Oratorium, das einer weniger lebendigen Handlung als die Oper bedarf, zu gruppiren und anstatt der von der Darstellung auf der Bühne bedingten dramatischen Wechselbeziehung die Episoden der Erzählung eine der anderen folgen zu lassen, dabei aber das Hauptinteresse wechselweise von dem Orchester in den Chor und wieder von diesem in das Orchester zu verpflanzen.

Die Einführung des komischen Elementes — gleichsam der nieder-

ländischen Malerei — in diese Art von Kompositionen ist eine Erweiterung ihres Gebietes, bei welcher Raff die Initiative ergriffen hat. Es ist augenscheinlich, daß derartige in den Versuchen der Jetztzeit so hervortretende Züge dahin streben das Oratorium denselben Modifikationen zu unterwerfen, wie sie ehemals die opera seria durch die opera mezzo carattere erlitt, indem sich hier die opera buffa mit dem sentimentalen und ernsten Stil der opera seria vermischte. An Nachahmung dieses Vorganges wird es nicht fehlen.

Wenn Raff die charakteristische Melodie auch in Werke der genannten Gattung einführt, so können wir ihm nur vollkommen beipflichten. Berlioz hat es in der Symphonie, Wagner in der Oper bewiesen, was für ein wirksames Ausdrucksmittel sie ist. Gleich ihnen hat Raff den bedeutenderen Personen seines Dramas ein sie im Orchester repräsentirendes Motiv — ein Leitmotiv — beigegeben, welches bei ihrem jedesmaligen Erscheinen, Handeln oder, wenn von ihnen die Rede ist, wiederkehrt. Doch hat er, indem er sich diesem Princip anschloß, nicht hinreichend die Schwierigkeiten bedacht, welche ihm in Folge seiner Vorliebe für den polyphonen Stil hieraus erwachsen mußten. — Wenn die alten italienischen und niederländischen Meister — ein Palestrina, ein Lassus —, wenn der deutsche Bach oder andere berühmte Kontrapunktisten acht, sechzehn und mehr verschiedene Stimmen in einer Fuge oder in Stücken anderer Art zusammenfügten und zusammengehen ließen, so folgten sie hiebei dem Princip der architektonischen Struktur des Ganzen und forderten von der Einzelstimme weder nuancirte Charakteristik noch die Fähigkeit einen bestimmten Ausdruck, den gewollten und keinen andern, zu geben. Sie sahen, besonders gegenüber dem Kirchenstil, viel mehr darauf, dem Ganzen eine mit dem allgemeinen Inhalt des Textes übereinstimmende Haltung zu sichern, als die Worte durch an sich ausdrucksvolle Melodien zu dramatisiren.

Wenn man aber nun nach dem Vorgange Berlioz' und Wagner's einer Melodie persönliche Bedeutung beilegt, wenn ihr Rhythmus, ihre Bewegung, ihre Modulationen und Modifikationen, ihr Zergliedern und Entwickeln nach allen Richtungen hin dem entsprechen soll, was beispielsweise die Malerei durch Stellung, Ge-

bärde Blick und Physiognomie der Personen ausdrückt, so wird diese Melodie, um wirklich zu charakterisiren und zu personificiren, nothwendig eine dramatische, ausdrucksvolle, empfundene sein müssen, welche sich in Folge dessen wenig oder gar nicht zur Kombination mit Melodien, wie sie von der Polyphonie bedingt sind, eignet.

Es hat in unserer Zeit ein Mann gelebt, dessen Namen unter hundert Musikkundigen gewiß von neunundneunzig nicht gekannt ist, welche wähnen im Besitz alles musikalisch Wissenswerthen zu sein und die sich höchlichst wundern werden, daß ein so außerordentlich begabter Mensch einer ihrer Zeitgenossen war, ohne daß sie eine Ahnung von seinem Dasein gehabt haben. Dieser Mann heißt Pietro Raimondi und starb, nachdem er sich förmlich eine Bibliothek — ein Unikum! — aus nur eigenen Werken zusammenkomponirt und neben der gediegensten Vollendung im polyphonen Stil den höchst denkbaren Grad der Vollendung, richtiger gesagt: der Kühnheit und Verwegenheit erreicht hatte, in einem Alter von siebenzig Jahren 1855 in Rom. Nachdem er sich durch Komponiren von Fugen vorbereitet hatte, die er erst nur vier-, dann acht-, zwölf-, und endlich sechzehn-stimmig setzte — in welcher Weise er fast den ganzen Psalter komponirte —, schrieb er am Schlusse seiner arbeitsamen Laufbahn zwei musikalische Merkwürdigkeiten, die ohne ihres gleichen einzig in ihrer Art sind und wohl auch einzig in ihrer Art bleiben werden. Die erste dieser Merkwürdigkeiten besteht aus drei Oratorien über die Geschichte Josephs, welche zuerst nacheinander und dann alle drei zugleich gesungen werden sollen; das zweite Kuriosum ist ein aus zwei Opern bestehendes Werk, von denen die eine Oper eine opera seria, die andere eine opera buffa ist, welche beiden ebenfalls zuerst einzeln und dann auf getheiltem Theater nebeneinander mit zwei Orchestern und zwei Besetzungen der Singstimmen aufzuführen sind, ebenso wie die Oratorien mit dreien. —

Welche Cyklopen- und doch zugleich welche Ameisenarbeit! Die Fähigkeit des menschlichen Geistes solches zu schaffen kann man nicht genug bewundern. Gegenüber derartigen erstaunlichen Erzeug-

nissen steht man wie gegenüber den Elfenbeinkugeln der chinesischen Industrie, die, fein und leicht wie Spitzengewebe geschnitten, doch noch andere sechs lose und drehbare Kugeln enthalten, die alle eine nach der andern durch dieses Spitzengewebe hindurch in den einen massiven Elfenbeinblock hineingearbeitet sind. Aber gewiß: Raimondi hatte niemals den Gedanken dramatische Motive zu erfinden, um seine Personen auf eine ergreifende Weise zu charakterisiren, so wenig wie der chinesische Ciseleur daran gedacht haben mag, Figuren zu schneiden und für ihre Erscheinung seelischen Ausdruck zu erstreben — er fand ja in der Symmetrie und Regelmäßigkeit seiner Arabesken hinreichend Befriedigung!

Wie groß auch immerhin Raffs Vorliebe für die Polyphonie und die Vereinigung verschiedener Motive in symphonischen Werken sein mag: wir hoffen nicht, daß sie ihn so weit treibt, ihn zur Rivalität mit Pietro Raimondi aufzustacheln. Könnte es seinen Ruhm mehren, wenn er sich mehr oder weniger einem Vorbild näherte, welches alles Merkwürdige und Absonderliche der niederländischen Concetti im Mittelalter noch überboten und mathematischen Fleiß, das Talent der Kombination und einen großen Überblick über komplicirte Anlagen in das Kolossale gesteigert hat und dadurch unser Erstaunen über eine Intelligenz herausfordert, die befähigt ist derartige Verkettungen in so eng gezogenen Grenzen durchzuführen, ohne durch dieses merkwürdige Kreuzen gerader und gebogener Linien auch nur die geringste ästhetische Befriedigung hervorzurufen?

Zwar zeigt auch Berlioz eine große Vorliebe für polyphone Kombinationen, aber sie wird bei ihm niemals Zweck, nie bedient er sich ihrer anders denn als eines großartigen Mittels, nie hört bei ihm die Leidenschaft auf in ihren gewaltigen Stürmen zu wogen und zu brausen. In seinen Tongebilden herrscht stets eine bestimmte unverkennbare Stimmung vor: sie hören nie auf Gedichte zu sein; denn die poetische Erregung führt ihm die Feder und niemals ist es ihm darum zu thun, eine gewisse Anzahl von Melodien nach gegebenen Regeln zu vereinigen, um einen mit geometrischen Formeln reich besäeten Teppich zu sticken. Für ihn gilt der Zusammenklang

bewegter Leidenschaften! Diese läßt er wohl in verschiedenen Stimmen sich begegnen, sich umwinden, doch ohne daß die Wirkung des Ganzen auf Gemüth und Phantasie beeinträchtigt würde. Wenn bei Berlioz verschiedene Motive zusammentreten, so geschieht es mehr aus poetischer als aus musikalischer Absicht. Sein musikalisches Genie hilft ihm nur zum Ausdruck seiner poetischen Begeisterung. Man schlage nur seine Partituren auf und überzeuge sich, ob sie nicht immer wie die doppelte Beleuchtung eines Bildes erscheinen, nicht immer Scenerie und Staffage, Pittoreskes und Innerliches, Gemaltes und Gemeißeltes nebeneinander zeigen!

Die Scene im vierten Theil des „Dornröschen", da wo bei dem Eintritt der Jäger des Grafen die charakteristischen Motive wie zu einem Gastmahl alle zugleich eintreten, kann gewiß der Geschicklichkeit und Kombinationsgabe des Komponisten nur zur Ehre gereichen. Alle Stimmen sind mit großer Kunst und Fertigkeit angelegt, ein- und durchgeführt, ja bewundernswerth durchgeführt. Trotzdem würden wir durchaus keinen unversöhnlichen Groll gegen den Autor empfunden haben, wenn die Motive sich auch nicht so ganz herrlich zusammen vertragen hätten, um dafür etwas mehr besondere Physiognomie auf eigene Rechnung geltend zu machen. Vor allem hätten wir gewünscht, daß dieses Zusammentreten der Themen dem Zwecke irgend einer poetischen Intention gedient hätte. Die charakteristischen Melodien — die Leitmotive — bilden dem Orchester das Dramatische [illegible]. Ihr bloßes Auftreten in Parallelen befriedigt aber eben so wenig, als es dem dramatischen Autor nützen kann, wenn seine Personen auf der Bühne nur vorbeidefiliren. Diese müssen reden, handeln, kämpfen, sie müssen das sie bewegende Princip zur Geltung bringen und mit einander ringen, bis das eine den Sieg über das andere davon getragen hat. Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, welche ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Tempo, Begleitung, Instrumentation, Permutation u. s. f. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittelst welcher wir dasselbe Ideen und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen können. Wie wir aber bereits erwähnten, bedarf es dazu der Motive von prägnanter Originalität und Individualität.

Was die Motive „Dornröschens" betrifft, so müssen wir gestehen, daß das Feemotiv uns etwas kurz, fragmentarisch erscheint. Das Königsmotiv ermangelt nicht einer gewissen Majestät, doch wird diese durch den beständigen Gebrauch der Trompeten nur zu sehr hervorgehoben. Das Motiv des Königsprätendenten tritt, trotzdem es den Kornetts übergeben ist, doch kaum deutlich genug hervor. Das des Grafen ist ausdrucks- und charakterlos. Dagegen ist das Hauptmotiv — die Dornröschenmelodie — sehr glücklich erfunden, nur bedauern wir, daß es gewissermaßen in das Orchester verbannt ist und der Komponist es nicht auch in den Singstimmen auftreten läßt; macht man einmal von der charakteristischen Melodie oder dem Leitmotiv Gebrauch, so soll man sich den Genuß auch keines von ihm zu genießenden Vortheils entziehen.

Von einem Tonsetzer wie Raff ließ es sich kaum anders erwarten, als daß alle Orchesterstücke sich durch vortreffliche Faktur auszeichnen würden. Ohne bei Detailfragen, wie z. B. bei Stellen zu verweilen, wo eine andere stilistische Behandlung sachlich am Platze gewesen wäre, oder auch Modifikationen der Stellung und Lage einzelner Partien besser entsprochen hätten, führen wir insbesondere die Introduktion an, die, wie alles aus Raffs Feder, sehr geschickt gemacht ist. Weiter nennen wir als die bedeutendsten im Laufe des Ganzen erscheinenden symphonischen Momente den Schluß des zweiten Theils, die Dornhecke am Ende des dritten und das Elfenwalten, sowie die schon erwähnte Stelle im vierten Theile, wo die hervortretendsten Motive des Werkes polyphon behandelt werden. Noch eines sehr hübschen Blattes in der Partitur sei hier gedacht: wir meinen die Stelle, welche dem das junge Paar beglückwünschenden Männer- und Frauenchor folgt und die fernen Tritte der Jäger vernehmen läßt, die den Grafen suchen.

Das „Elfenwalten" — ein Scherzo — ist vortrefflich angelegt, schadet aber dem Eindruck durch zu große Länge. Trotz seiner Familienähnlichkeit mit Mendelssohn, welcher das Kolorit dieses Genres so glücklich und meisterhaft festgestellt hat, daß den nach ihm Kommenden kaum etwas anderes übrig bleibt als ihn mehr

oder minder glücklich nachzuahmen, ist dieses Scherzo, welches in geistvoller Kombination die Melodie des Hauptmotivs als figurirten Kontrapunkt mit der Cantilene des Trios verbindet, eines der besten Stücke dieser Art. Was den berührten Anklang an Mendelssohn betrifft, so ist im Auge zu behalten, daß in der Musik das Kolorit ein so wichtiges Moment ist, daß, sobald dasselbe Sujet in gleichem Charakter erscheint, keine Verschiedenheit der Anlage den Vorwurf der Reminiscenz aufheben kann. Die Feenwelt ist kaum anders als in einem Schimmer und einem Lichte zu zeigen, welches sich von flammender Leidenschaft, hellstrahlendem Gefühl und kräftig farbiger Landschaft unterscheidet, wie schwebender, träumerisch verklärender Mondscheinglanz von dem blendenden, allbelebenden Strahl der Sonne. Mendelssohn hat das Kolorit für die „mondbeglänzte Zaubernacht" musikalisch so vollkommen gefunden, daß es schwer sein dürfte, ein zweites zu finden, welches, wie das seine, mit so großer Kunst und so feinem Geiste das Richtige treffen würde.

Das „Dornhecke" betitelte Intermezzo, eine Schilderung des Wachsens und Wucherns der Dornen und des Geheges, mit welchem die Fee Roschens Burg umgiebt, um sie vor Neugierigen zu schützen, wurde mit vollem Rechte von dem Publikum mit dem größten Beifall aufgenommen. Es ist ein lebhaft bewegtes Scherzo-Fugato im $\frac{4}{4}$-Takt, dessen Motiv in gleichen Sechzehntelnoten sich durch acht bis zehn Takte hindurchzieht. Das Ganze ist kurz gehalten und dadurch um so fesselnder. Denn solchen Stücken, welche auf die Vorstellung wirken und die Phantasie anregen sollen, gereicht es nur zum Vortheil, wenn sie sich einer zu präcisen Zeichnung der Konturen enthalten, bei keiner Schilderung zu lange verweilen, nichts zu kräftig ausdrücken, nichts zu bestimmt ausmalen.

Die „Dornhecke" erinnert, wie wir von geistreichem Frauenmunde sagen hörten, an jene reizenden Zeichnungen Grandville's, welche beschäftigte Insekten in der verschiedensten Art darstellen: wie sie im Schatten großer Sonnenblumen oder unter dem schützenden Dache schöner, hochgewölbter Kioske Bälle geben und musiciren, wie sie zwischen Nelkenreihen, als wären sie Eichenalleen, Wettläufe veranstalten, um die Buchsbaumsträuche herum Jagd auf Wilden

machen oder im Weizenfelde, wie in einem großen dichten Urwalde, lustwandeln. Bei Raff glaubt man die kleinen Insektenleute mit großem Gaudium herumwirtschaften zu hören, um um Menuetten und Sarabanden das große Ereigniß eines hundertjährigen Friedens zu feiern, während dessen kein indringliches Menschenkind ihr behaglich wenliges Leben zwischen den mit der lustigsten Sorglosigkeit um sie und das verzauberte Schloß herumwachsenden Hecken stören wird. Wir sehen sie herumrennend, wühlend und werbend von der neuen Herrschaft Besitz nehmen, sich die schönsten Plätzchen in den schattigsten Verstecken aufsuchen, um dann zu fröhlichem Reigen daraus hervorzuhabbeln. Immer ungestümer wird derselbe und das Fest wird schließlich zu einer Orgie, wo Biene, Wespe, Hummel und Bremse, Fliege und Schnake, Grille und Libelle, Johanneswürmchen, Schmetterling, Heuschrecke, Maikäfer, Mücke und fliegende Ameise, kurz die ganze zappelbeinige, vielängige, flügelschimmernde Bande mit den tausenderlei brummenden, summenden, schwirrenden, zirpenden, zischenden Stimmen in buntem Durcheinander von Halm zu Halm, von Blatt zu Blatt, von Blume zu Blume, von Zweig zu Zweig und von Busch zu Busch fliegen, rolle Arabesken durch die Luft ziehen, sich jagen, haschen, drängen, walzen, auseinanderstäuben und wie Nebelwolken sich in die Luft erheben, um dann wieder wie eine neue Kolonie von der Erde Besitz zu nehmen und in gegenseitigem Jagen, Zerren, Schlagen und Überfliegen von Schwindel und Taumel erfaßt zuletzt jeden Schein von Instinkt — dieser Vernunft der großen und kleinen Thiere — einzubüßen.

Der instrumentale Theil des Werkes läßt sich als der vom Komponisten bevorzugte bezeichnen. Wir gestehen, daß wir in der auf ihn gewandten Sorgfältigkeit sogar ein gewisses Übermaß erblicken. Nach dieser Seite hin des Guten zuviel thuend vergaß Raff das alte Sprichwort: „das Bessere ist des Guten Feind", was sich auch namentlich noch bei der orchestralen Begleitung des Gesanges bemerkbar macht. Wir fürchten, daß ein solches Ausmalen und übertriebenes Schildern in den Neben- und Zusätzen die Klarheit der Gedankenfolge trüben wird. Der Autor macht aus dem Orchester eine Art Spiegel, der jedes Wort des Sängers und jede

dasselbe begleitende Gebärde wiedergeben soll, was er allerdings auf die sinnreichste Weise erreicht. Dem Leser seiner Partitur bietet sich hier durch eine Menge den Zwischenakten des Orchesters eingewobener feiner Intentionen, geistreicher Züge, pikanter Pointen eine reiche Ausbeute des Interessanten. Bei jeder Beschreibung, jeder Erklärung, jeder Erwähnung eines nur irgend der Versinnlichung oder musikalischen Andeutung fähigen Gegenstandes wuchert es förmlich von musikalischem Witz. Alles wird in Tönen laut: der aufsteigende Schornsteinrauch und der Ruf des Hahnes, die Holzschuhe der Hofköchin und das Girren der Turteltauben, Herzklopfen und Bachesrauschen, Blättersäuseln und Libellenschwirren, das Schelten des Mundkoches und das Kichern der Mägde, Wellenschlag und Windeshauch, Fensterangelknarren und Funkengeknister, Pferdewiehern, Hundegebell, Glockengeläut und Kußgelispel, Räderdrehen und Rasenwehen, das Wassertropfeln der Gießkanne — kurz alles, was lebt und sich regt, und was nicht lebt, aber bewegt wird, von der hundert Jahre lang verschobenen, durch Pauken dargestellten Ohrfeige bis zu dem Thürknarren, alles kommt hier durch Geige oder Klarinette, Flöte oder Cello in greifbarer Form zur Erscheinung. Das Orchester wird dadurch zu einer so sehr mit Geräthschaften vollgestopften Kammer, daß man kaum darin athmen kann.

Diese Manier macht sich vom ersten Gesangstück an bemerklich, wo auch das Orchester zugleich mit dem Sänger einzelne Worte zu betonen scheint, wenn es von „des Thurmes höchster Zinne" spricht, von der „linden Dämmerung, die leise durch das Thal athmet, aus den Kronen der Bäume quillt und über die Weiher haucht", von „des Königsschlosses Pracht", Motiv des Königs, von des „Königs langsamen Schritten" und der „letzten Buche, überwölbt vom dunklen Wald", wo er eine Frauengestalt aus der Tiefe heraufruft, „Gemurmel der Wellen".

Es ist begreiflich, daß dem Komponisten für eine solche Detailmalerei die Beschreibung, Analogie und Annäherung von Ideen und Empfindungen nicht mehr ausreichen konnte und er seine Zuflucht zur imitativen Musik nehmen mußte. Da er aber erstens in Haydn, dessen „Schöpfung" und „Jahreszeiten" voll Ähnlichem

sind, dann auch in Händel, in dessen „Allegro und Pensieroso", sowie in „Israel", in der „Ode an die heilige Cäcilia" und anderen Werken, unsterbliche und glorreiche Vorgänger hatte, so kann ihm im Prinzip kein Vorwurf daraus gemacht werden, daß er, ausgerüstet mit größeren Hilfsmitteln, weiter ging als diese Meister.

Im Prinzip als solchem haben wir durchaus nichts gegen dieses Verfahren, obwohl die Gefahr nahe liegt in Kleinlichkeit auszuarten, was übrigens bei jeder Methode und jeder Art geistiger Anlage der Fall sein kann. Die Gefahr der Übertreibung trägt jede in sich — es ist Sache der Ausübenden den Mißbrauch zu verhüten. Raff's Anwendung des Verfahrens bekundet die Fähigkeit eines vortrefflichen Musikers, welcher Schwierigkeiten häuft und sachkundig löst. Werden sie durch ihre Menge zum Mangel, so gehört dieser schließlich doch zu solchen Fehlern, von denen sich sagen läßt, daß „nicht der erste beste sie begeht". Dennoch wäre im Interesse des Werkes zu wünschen, daß der Komponist die Partie des erzählenden Tenors, in welcher dieses Übermaß des Gewollten am meisten vorkommt und das Ganze beeinträchtigt einer durchgreifenden Revision unterzöge, denn sie ermüdet das Publikum, das zuletzt nicht mehr im Stande ist dem von Intentionen des Komponisten strotzenden Orchester zu folgen. In noch viel höherem Grade aber ermüdet sie den Sänger, der weder Leidenschaft noch überhaupt lyrische Ausdrucksmittel in Anwendung bringen kann und fortwährend eine an und für sich sehr schwierige und ebnlich anstrengende Partie von rein beschreibendem Charakter nur emphatisch zu deklamiren hat. Sein Gesang ist fast nur eine Art erläuternde Begleitung, wir möchten sagen: ein gesungenes Programm zu den üppigen Orchestersätzen. Der natürliche raische Gang des Recitativs ist durch die Emphase weitschweifiger Erzählung gehemmt.

Jedenfalls hat sich Raff, als er das begleitende Orchester mit Zeichnungen und Illustrationen aller Art ausstattete und dem für das Ganze so wichtigen erzählenden Theil so geringen Antheil des Erfolges sicherte, keine Rechenschaft von den hier einzuhaltenden Proportionen gegeben. Vom praktischen Standpunkt aus sind die gegen die Anlage des erzählenden Tenors zu erhebenden Einwendungen

die schwerwiegendsten. Es wäre das Erste und Dringendste, hier gehörig zu streichen. Eine Partie darf lang sein, doch nur, wenn sie tiefe Bewegungen zum Ausdruck bringt, wenn sie in leichter anmuthiger Weise den Hörern die Handlung und ihre Details mittheilt, wenn sie die stärksten Saiten des Herzens berührt oder auch seine Theilnahme weniger als die der Phantasie beansprucht. Sobald der Komponist diesen Theil seines Werkes mehr dem Zwecke desselben, dem erzählenden Stile, anpassen und die Wiederholung der Bilder vermeiden wird, kann die Partie in jeder Hinsicht ausführbar und angenehm werden.

So peinlich es auch ist einem Autor, der natürlich die Überzeugung in sich trägt nur das Unentbehrlichste geschrieben und keinen Strich mehr gethan zu haben, als die Verwirklichung seiner Absicht verlangte, von Abkürzungen zu sprechen, die ihm wie Verstümmlungen klingen, so müssen wir dennoch gegenüber dem vierten und letzten Theil zu einer bedeutenden Kürzung rathen. Er ist der langste von allen, während er, um das Publikum mit einem lebhaften, ungeschwächten, frischen, charakteristischen Eindruck zu entlassen, der kürzeste hätte sein sollen. Statt dessen ermüdet er in einer Weise, daß die Erinnerung an die guten Eindrücke der früheren Sätze geschwächt, fast verwischt wird. Indem wir hier zur Kürzung rathen, möchten wir sogar noch weiter gehen und dem Autor vorschlagen nicht nur den erzählenden Tenorpart um die Hälfte zu streichen, sondern auch noch einen letzten Ruhepunkt zwischen dem Männer- und Frauenchor und dem Finale anzubringen, das mit dem Herannahen der Jäger des Grafen beginnt, deren ferne Tritte jene oben erwähnte brillante Orchesterintroduktion vernehmen läßt. Das Jägermotiv würde sich dann mit einer die Hochzeitsfeierlichkeit repräsentirenden Art von Choral vereinigen, was ohne allen Zweifel eine imposante Schlußwirkung erzielen würde, vorausgesetzt daß das Publikum nicht durch unnöthige Anspannung abgetreit und bereits ermüdet ist. Dieses Finale gehört zu den besten Momenten der Partitur und es wäre Schade, wenn es durch seine erdrückende Umgebung zur Wirkungslosigkeit verurtheilt würde.

In der Anlage von Kompositionen, welche der Gattung des

„Dornröschen" anheimfallen, muß man sich sehr hüten den Maßstab dramatischer Dichtungen zu gebrauchen. Diese ertragen ausgeführte breite Entwickelungen sehr gut und werden dabei durch das den Augen gebotene Schauspiel, durch die Aktion, durch das leidenschaftlich bewegte Interesse unterstützt, welches sie erwecken und vermöge dessen das Publikum regiert und gleichsam im Bann erhalten bleibt. Setzen wir den Fall, es sollte eine große Oper, bei welcher dem Orchester eine wichtige Rolle zugetheilt ist, im Konzertsaal zur Aufführung kommen, so unterliegt es keinem Zweifel, daß sie kaum erträglich, geschweige erquicklich wirken würde. Das kürzeste und einfachste von Glucks Werken, der „Orpheus", könnte eine derartige Probe schwerlich aushalten, und keine seiner anderen Opern — so wenig wie eine von Spontini, Weber, Meyerbeer, Wagner — würde es mit besserem Erfolg vermögen. Die Fähigkeit, ein musikalisches Gewebe zu erkennen und zu verfolgen wechselt bei den Hörern je nach der Natur des Gegenstandes, je nachdem sich der Komponist an ihren Geist, an ihre Einbildung, an ihren Frohsinn oder auch an ihr Gefühl, an ihre erhabenen und heroischen Regungen wendet. Das Publikum will jedes Tonwerk, das ihm nur und nur lachende, zarte, anmuthige, heitere Bilder zeigt, bei deren Erscheinen sich der Sinn von selbst erschließt, ohne Mühe und Zwang genießen. Es will von der Aufgabe eines anhaltenden, sich vertiefenden Studiums nur dann wissen, wenn ihm für solche Anstrengung Gemüthsbewegungen geboten werden, die stark, heftig, tiefgehend noch lange im Inneren nachklingen.

Die Personen im „Dornröschen" sind musikalisch sehr sorgsam gehalten, aber sie vermögen kaum ein lebendiges Interesse einzuflößen. Eine innig ergreifende Stelle ist die, wo Röschen zu ihrem Vater sagt:

> „Was frag' ich nach dem Fremden? Laß mich, lieb Vater mein,
> In meinem heimischen Walten und immer bei dir nur sein."

Der Accent dieser Stelle ist sehr gelungen und beweist, daß sich der Komponist nur seinem Gefühle zu überlassen braucht, um den Ausdruck zu finden, der zu Herzen geht, nach des Dichters Worten

Ihr werdet nimmer Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

Fürchte er also nicht, sich in solchen Momenten gern zu hören. Denn seine große Geschicklichkeit des Kalküls und der Kombination, seine Neigung zur Polyphonie werden ohnedies oft genug das Übergewicht gewinnen, um seinen Werken den wissenschaftlichen Werth zu sichern, auf den er mit Recht gewichtigen Anspruch macht. Die Partien der Wassersee und des Dornröschen sind dankbar und stimmlich wirksam geschrieben.

Die Fehler der Dornröschen-Partitur Raff's bestehen in einem Zuviel, in einem Überwoll der Faktur — offenbar ein schöner Fehler, dem leichter als der Unzulänglichkeit, der Magerkeit und Gehaltlosigkeit abzuhelfen ist. Wir haben auf die Fehler dieses Werkes gegen unsere sonstige Gewohnheit aufmerksam gemacht, denn der Tadel, als der leichtere Theil der Kritik, wird von der neidischen Mittelmäßigkeit, ihrem ungerechten Vorurtheil und ihrer aufgeblasenen Halbheit, welcher die Würdigung der Zeitgenossen ein verhaßtes Joch und ihre Bewunderung ein Kelch der Bitterkeit ist, so wie so zu sehr gepflegt, als daß wir denselben ihr nicht willig überlassen möchten. Daß wir aber trotzdem von unserer Gewohnheit abwichen, geschah einestheils, weil wir glaubten dem Komponisten einen wesentlichen Dienst zu erweisen, wenn wir nicht das mit Stillschweigen übergehen, was nach unserer Ansicht dem Gleichmaß und der Vollkommenheit des Ganzen störend in den Weg tritt; anderentheils, weil diese Fehler weder einem unfreiwilligen und unbewußten Forciren seiner Begabung entspringen noch ein jugendlich kraftvolles Überspradeln des Ausnahmsluxus einer überwuchtigen Organisation sind, sondern in gewissen systematischen Ideen des Autors wurzeln und endlich, weil sie auch nicht zu denen gehören, die durch das von dem dramatischen Sujet erregte Interesse und das Feuer der Leidenschaft im Moment der Aufführung selbst aufgehoben scheinen, sondern im Gegentheil die Wirkung der letzteren beeinträchtigen, indem sie durch das Zuviel des Dargebotenen die Elastizität des Hörers erschlaffen. Vielleicht, daß sich einer Aufführung dieses Werkes mit größerer Befriedigung beiwohnen läßt, wenn man im voraus über gewisse Dinge

die den Unvorbereiteten verwirren und verstimmen können, orientirt ist.

Das Werk hat Anspruch auf Popularität, die wir ihm aufrichtig wünschen. Es kommt einer sehr hervortretenden Strömung unserer Zeit entgegen, welche große Konzertaufführungen verlangt und alles willkommen heißt, was dieser Richtung Vorschub leistet — es stellt Raff in die Reihe der bedeutenderen Zeitgenossen. Hoffentlich wird er es nicht lange an anderen Werken von ähnlichem Umfange fehlen lassen, die ihm die Stellung gewähren, welche den Anforderungen seines Emporstrebens entsprechend ist.

Marx

und sein Buch:

„Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege."

1855.

Wir begrüßen dieses Buch als eines der edelsten Erzeugnisse des Autors, welcher sich durch die Mannigfaltigkeit seiner Werke sowohl, als auch durch die in ihnen niedergelegte Kunstanschauung, die von einem so hohem Standpunkt ausgeht, wie er sich vordem auf dem Gebiete der Tonkunst noch nirgends gezeigt hat, als ein hervorragender Geist der Zeit bewährte. Dabei hegen wir den lebhaften Wunsch, daß die Ideen, die hier von einem vollwiegenden und in ganz Deutschland seines umfassenden Wissens wegen hochgeehrten Theoretiker aufgestellt werden, überall rege, thätige Geister finden mögen, die sie erfassen, in sich aufnehmen und sich von ihnen durchdringen lassen, darum, weil dieses Buch den Ausgangspunkt für jeden Musiker des neunzehnten Jahrhunderts bildet.

Es enthält die Zukunft der Musik in dem Sinne, als die Musik nur dann eine Zukunft haben kann, wenn die Künstler die großen Wahrheiten, die hier so richtig, so klar und schön ausgesprochen sind, sich zu Herzen nehmen, wenn sie die Überzeugung gewinnen, daß von nun an das Streben unserer Kunst dahin gerichtet sein muß, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studiren, nicht aber die im Wechsel und Schwinden der Zeit unaufhörlich wechselnden und schwindenden Formen knechtisch nachzuahmen, — daß von nun an eine nur specifische Ausbildung, einseitige Fertigkeit und Wissenschaft für den Künstler nicht mehr ausreichend ist, weil der ganze Mensch sich mit dem Musiker erheben und bilden muß, indem:

„Macht und Inhalt seines Geistes den Inhalt bestimmt, den er in seinem Werke niederlegt;"[1] —

daß die Musik die Schranken durchbrechen muß, welche ihren rein instrumentalen Theil zur Zeit noch zurückhalten, und daß ihr vokaler Theil die schlechte, lästige Gesellschaft literarischer Richtigkeiten von sich abzuwehren hat, um sich mit poetischen Kräften zu verbinden.

„In den Gluthen unserer Tage, die eine neue Zeit emporblühen machen, müssen all' die spröden Erze, die sonst da und dort in einzelnen Schachten wuchsen, aus dem flüssigen Erdkern zusammenschmelzen zu schönem korinthischem Gusse."

Wenn die während unseres ganzen Lebens von uns festgehaltene Hoffnung und Zuversicht auf eine große Zukunft der Musik einer Ermuthigung bedarft hätte: sie wäre uns nie kräftiger und trostlicher entgegengetreten als in diesen herrlichen Blättern, in welchen ein so eindringlich sprechender Geist die wichtigen Wahrheiten glänzend darlegt, deren allgemeine Erkenntnis jene Zukunft herbeizuführen im Stande ist.

„L'homme est un être enseigné." Dieses unwiderlegbare Axiom hat der dogmatischen Philosophie häufig zur Grundlage ihrer Beweisführungen gedient. Wenn nun der Mensch des Unterrichts nicht entrathen kann: wie kommt es doch, daß zwischen Lehrenden und Lernenden so heftige, unversöhnliche Kämpfe oft stattfinden? daß so viele und so oft solche, die einen angeborenen Heißhunger nach geistiger Sättigung in sich tragen, die ihnen von ihren Kostgebern vorgesetzte Speise mit Heftigkeit von sich weisen? Und was ist der Grund hiefür? Es läßt sich nicht leugnen, daß, wenn die Lehrer zu keiner Zeit verfehlten solche störrige Kinder als „Rebellen", als „Opfer des Irrthums und der Anmaßung" zu bezeichnen, es nicht ohne Grund war und daß in dem Betragen junger Leute, welche das Joch ihrer Schulmeister abstreiften, oft eitle Sucht nach Unabhängigkeit, Widerspruchsgeist und Irrthümer der Anmaßung hervortraten.

Doch — lag die Schuld nur auf ihrer Seite? Und — setzen

[1] Marx: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts u. s. w. S. 48.

wir unsere Fragen fort, wobei wir von dem allgemeinen Feld der Wissenschaften ganz abstrahiren und uns nur auf das der Lehre beschränken, deren Objekt die Kunst und insbesondere unsere Kunst ist — wenn die Lehre so oft und gerade von solchen Organisationen zurückgewiesen wurde, die sich am meisten zur Entwickelung ihrer Keime geeignet hätten, wenn alle die Vorwürfe gegen sie gerichtet werden dürfen, wie sie Marx in seinem Buche S. 20 u. 252 so trefflich zusammengefaßt hat: haben die Unterrichtenden selbst niemals Veranlassung zu denselben gegeben? Ist der Unterricht den Lernenden immer wie eine belebende Nahrung gereicht worden, welche den Geist mit verschiedenen Substanzen bereichert, die er in einem ähnlichen wie dem physischen Verdauungsprozeß sich allmählich assimiliren soll? Hat der Unterricht niemals die Aufgabe jener gleichsam mütterlichen Vorsorge, welche sich bestrebt die zur Entwickelung nöthige Speise dem Naturell der Zöglinge anzupassen, in die eines gleichgültigen Kerkermeisters verwandelt, welcher dem Gefangenen den Lebensstoff, zu dem er verurtheilt ist, in täglichen Portionen reicht, ohne weiter zu fragen, ob er ihm gut oder schlecht bekommen wird? Hat die Lehre gegenüber dem fortschreitend sich entwickelnden Streben immer jene höchste Achtung vor der menschlichen Natur bewahrt? hat sie, anstatt ihr ein von kopfzerbrechender Stubengelehrsamkeit ausgeklügeltes Gesetzformular aufzudringen, beobachtet und experimentirt? hat sie jemals Mißtrauen gegen die eigene Unfehlbarkeit gezeigt? hat sie dem Fortschritt der Zeiten neue Weisheit zu neuen Methoden, neue Entdeckungen für neue Bedürfnisse abgelauscht?

Wir müssen es gestehen: die Lehre hat dieser ihrer vornehmsten Pflicht nur selten genügt. Sie hat sich meistens als eine Art geistiger Tyrannei geltend gemacht und widerstandslos gehorchende Unterthanen verlangt, die sie, wie ein Ordensvorsteher seine Novizen, klösterlichen Regeln unterwarf, von denen die geringste Abweichung als eine sündige Übertretung des Gebotes galt. Sie zog ihren Schülern Theorien wie Uniformen an und, um die verschiedensten Taillen mit einem gleichförmig zugeschnittenen Kostüme auszustaffiren, that sie ihnen in seltsamer Weise Gewalt an, suchte natürliche Fähigkeit, Selbstkritik, Scharfsinn und Urtheil zu ersticken und

wunderte sich dann, wenn viele die Mönchskutte an den Nagel hingen und lieber die ersten Anfänge der Wissenschaft auf dem mühsamen Weg des Experimentirens sich zu eigen machten als solche Wohlthaten mit Aufopferung innerer Anlagen bezahlten!

Hatte die Kunstlehre jemals daran gedacht, ihre Verpflichtungen in einer dem Folgenden ähnlichen Weise auszusprechen?:

„Vieles und Größeres ist dem Kunstlehrer zu bedenken, zu gewinnen Pflicht. Er muß die Kunst erkannt haben nach ihrem Wesen und ihrer bisherigen Entfaltung, er muß erfaßt haben ihre Bedeutung und ihr Verhältnis im Dasein des Volks und der Zeit, denen er angehörte; er bedarf eines vorschauenden Blickes für die kommende Zeit, in der seine Zöglinge zur Selbstthat antreten, — er muß theilhaben an der Bildung und Richtung seiner Zeit und seines Volks, um zu wissen, was in ihnen die Kunst bedeutet und gilt, um vorzuschauen so weit es uns gegeben, was sie im Fortgang der Entwickelung zu gewärtigen, was sie darin und dafür zu wirken hat. — Er muß Menschen zu erkennen, zu behandeln, für seine Kunst zu gewinnen verstehn, muß entrathseln, was sie begehren und was ihnen frommt, was sie vermögen, was ihnen versagt oder erreichbar ist."

„Mit der Kunstkenntnis muß er Geschick der Ausführung, mit der Menschenkenntnis Erfahrung, Gewandtheit und Menschenliebe verbinden, ohne die jedes Wirken todt und unfruchtbar bleibt; mit der Wissenschaft des Lehrers muß er die Kunst des Lehrens vereinen, dieses über alle Grundsätze und Vorschriften hinauslangende instinktive Erfassen des einzig in jedem besonderen Falle und Augenblicke Rechten und Wirksamen . . . . Künstler und Lehrer, Bildner und Denker, Forscher und Thatmensch muß er sein, will er seinen Beruf vollkommen erfüllen."[1]

„Seine dritte Pflicht neben jenen ist, die Eigenthümlichkeit im Empfinden und Wollen zu läutern, ohne sie zu vernichten."[2]

„Das Feld der Lehre muß das Friedensfeld sein, nicht ein prahlerisches Campo Santo für aufgeschmückte, gleichgültig todte

1. S. 11. 2. S. 25.

Leichname, die man bei- und wegsetzen will mit abgethanem Interesse, sondern ein Friedensfeld voll Erquickung für die Wirkenden und voll reicher Keime zukünftiger Ernten."[1] —

„Man ist nicht mit irgend einer einzelnen oder einigen Eigenschaften Künstler oder kunstempfänglich, sondern der ganze Mensch in der Einheit aller seiner Kräfte ist das Subjekt der Kunst. Folglich hat die Kunstlehre nicht das abstrakt Körperliche, nicht das abstrakt Geistige, nicht irgend eine besondere Form und Geistthätigkeit zum Gegenstand; in der Kunst ist Sinn und Geist Einheit; folglich kann die Kunstlehre nicht Abrichtung, nicht innere Entwickelung irgend einer einseitigen Geistesbethätigung sein; sie muß Erziehung sein, muß den ganzen Menschen fassen und erziehen, d. h. emporziehen aus dem Stande des Unvermögens zu dem Standpunkte, der für künstlerisches Leben und Wirken genügend ist."[2]

„Von unten herauf! Von innen heraus! Nur so kann der Mensch erzogen und gebildet werden, nur so ist der Künstler."[3]

„Der Erzieher aber muß ein Erzogener sein, nicht ein Angelernter, sondern ein wirklich Erzogener, in seinem ganzen Wesen und Vermögen ein Emporgezogener und Emporgehobener! — Ein ganzer Mensch und ein Ganzes für die Kunst. Der ganze Mensch in der Person des Lehrenden tritt zu dem ganzen Menschen in der Person der Lernenden ein. Der Lehrende weiß kraft seines Selbstbewußtseins, daß, was er künstlerisch wirkt, nichts als unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, daß in seinem Werk und Wirken nichts sein kann als was seiner Person eigen gewesen. Er muß also auch die Person und Persönlichkeit des Schülers werth und unverletzlich halten; denn gleich ihm wird auch der Schüler nur wirken und eigenthümlich wirken durch seine ihm eigenthümliche Persönlichkeit."[4]

„Ziel alles Strebens ist Bewußtheit, wachsende und tieferdringende Erkenntnis. Ohne sie hat alles Bemühen keinen Abschluß, keinen Erfolg, — ja keine gewisse Bahn."[5]

„Die Natur eines jeden Menschen, wäre er auch in Fesseln

1 Z 18 2 Z 248 3 Z 142 4 Z 249 5 Z 142

geboren, hat den unaustilgbaren Drang zu Selbstbestimmung und Freiheit. Wer diesen unterdrücken will, geht auf Mord der Menschen von innen aus."[1]

„Nichts helfen alle äußerlichen Kenntnisse und Mittheilungen, wenn sie nicht jenen Lebenspunkt, jenes tief Innere treffen, ohne das es weder Kunst noch Kunstverständnis giebt, ohne das sie sind, was Werkzeuge in der Hand eines Todten oder ein Sehglas für ein blindgeborenes Auge."[2]

Welche Wahrheiten! Ihnen gegenüber kann nicht verschwiegen werden, daß bis jetzt die Lehre höchst selten die Verpflichtung begriffen hat, ihren Jüngern die von Generationen langsam angehäuften Schätze der Erfahrung, zu denen sie die Schlüssel in Händen hält, gleichsam als Mittel zu überantworten, deren sie sich nach Eingebung ihres Genies oder Talents und zu dem für ihre Zeit passendsten Gebrauch zu bedienen hätten. Bis jetzt war es höchst selten wahrzunehmen, daß sie im Schüler den Menschen suche, daß sie ihm eine andere Behandlung widme als dem neu angeworbenen Rekruten oder dem Arbeiter, dem man bis in das Kleinste die Handgriffe seiner Vorgänger einrichtert und den man lehrt dieselbe Waffe — und wäre sie von Rost durchlöchert — ganz ebenso zu gebrauchen, wie sie dieselbe gebraucht, dieselben Ideen in dieselben Formen zu gießen, in welche sie die von ihnen gedachten Ideen gegossen, an derselben Quelle zu trinken, an der sie getrunken, in derselben Atmosphäre zu leben und zu sterben, in der sie gelebt haben und gestorben sind, ohne dem unvergänglichen Vermächtnis der Ahnen auch nur etwas hinzugefügt zu haben.

Ein schlagender Beweis dieses hundertjährigen Despotismus, welchen der Unterricht übt, ist kürzlich durch den Ausspruch eines der feinsten Schriftsteller unserer Zeit geliefert worden. St. Beuve bemerkt sehr richtig, daß der größte Theil gerade der Autoren, welche von der Nachwelt in die Reihe der Geister gestellt wurden, die von den Lehrern der Jugend als leuchtendes Beispiel empfohlen werden und darum Klassiker heißen, ihrer Zeit zu den Roman-

1 S. 143. 2 S. 427.

tikern, d. h. zu jenen Rebellen gehörten, welche das Joch veralteter Disciplinen brachen, die enge Uniform und alte Kutte wegwarfen, den Rekruten- und Novizengehorsam kündigten, nicht länger zum millionsten Mal über einer wurmstichigen Schablone brüten und erkältete und erstarrte Gefühle in vermoderte Formen gießen, an vertrockneten Quellen einem vergessenen Tropfen nachspüren wollten, um endlich neue Muster für neue Gewebe, feuerfeste Tiegel zum Schmelzen neuer Metalle zu suchen und überströmende Quellen zu entdecken, die noch im Verborgenen rauschten.

Nun war aber und ist noch bis zur Stunde dieses Streben nach Freiheit ein Stein des Anstoßes für die Lehre und, als ob keine früheren Beispiele Ähnliches aufwiesen, betrachtet sie eine solche Abtrünnigkeit als beleidigend, als empörend und strafbar, bis sie endlich gezwungen ist der allgemeinen Anerkennung nachzugeben und dreißig Jahre später gut zu heißen, was sie dreißig Jahre früher mit dem Bann belegt hatte, und somit das von ihr Bekämpfte preist und das von ihr Verpönte lobt. Ja — warum sollten wir nicht wagen es auszusprechen, da es doch wahr ist? — die Lehre im allgemeinen repräsentirte mit Ausnahme spärlich gesäeter und schlecht gepflegter Individuen, die dann oft von den Schulen heimlich oder offen verfolgt und angegriffen wurden, nur den Dünkel und das Selbstgefallen, intellektuelle Blindheit und Taubheit. Hiemit hat sie uns das sonderbare Beispiel eines skeptischen Klerus, eines Schulkollegiums gegeben, welches seine Doktrinen leugnet, indem sie ohne Glauben an die Wahrheit, an die Unsterblichkeit und Aufgabe der Kunst war, deren Kultus sie verbreiten sollte. Die Etymologie gewisser Namen ist oft ausreichend, um den Sinn gewisser Dinge darzulegen. Wie hätten sonst zum Beispiel unsere musikalischen Kunstschulen den Namen „Konservatorien" annehmen können, wenn sie nicht die Voraussetzung gehabt hätten, daß die Kunst ein Phänomen sei, dem Zufall zu verdanken, daß, wenn einmal große Männer — aus Zufall — dagewesen seien, die große Dinge vollbrachten, der späteren Menschheit durchaus nichts Besseres mehr zu thun und zu hoffen bleibe als das von ihnen Erreichte zu konserviren, das Zerlegen ihrer Werke, die Lehre ihrer Faktur, kurzum alles zu konserviren,

was mit ihnen im Zusammenhang steht und sich darauf zu beschränken, nur sie zum Muster zu nehmen, nur ihre Form und ihr Wesen mit Aufbieten aller Kräfte möglichst vollkommen nachzuahmen und nochmals zu erreichen.

In den Augen derer, die Konservatorien zu einem solchen Zwecke errichtet haben — einem Zwecke, der an und für sich ganz lobenswerth, indem ein solches Institut der erste Etappenplatz des Fortschrittes ist, dessen Grenze nur nach Sicherstellung des Eroberten weiter vorgerückt werden kann —, war demnach die Musik nicht eine dem menschlichen Geist ebenso unzertrennlich eingeborene Manifestation wie die Sprache; ihnen war sie nicht wie diese berufen sich im Laufe der Zeiten immer neue Idiome und neue Formen zu schaffen, aus den absterbenden Zweigen die nöthigen Lebenssäfte zu neuem Wachsthum zu ziehen, um neue Blüthen, neue Früchte zu treiben, welche den neuen Bedürfnissen und Formen menschlichen Fühlens und Denkens in dem Maße entsprechen, als diese in stufenweiser Entwickelung und unaufhörlicher Umwandlung innerhalb der Phasen der Civilisation in ewiger Neubildung begriffen sind und durch unberechenbare Entdeckungen im Bereiche des Geistes, wie der Materie fortwährend modificirt werden.

Nein, die Kunstlehre war fern von dieser Einsicht. Anstatt die Vergangenheit der Kunst wie einen der Gegenwart unentbehrlichen Steigbügel zu betrachten, machte sie es wie die falschen Wahrsager des Dante. Sie verkehrte den Kopf auf ihren Schultern, um die Augen einzig auf die Vergangenheit zu richten, das Ohr einzig nach dem Verhallen ihrer Schritte zu neigen und so weder den lauten Ruf der Zukunft noch die Prophezeiungen der jugendlichen Boten des Geschicks zu hören, oder hören zu müssen oder zu wollen. Ihr Inneres war zu vertrocknet, als daß hier diese Stimmen hätten widerhallen können. Aber, sagt Marx:

„Die Kunst ist nicht Spiel mit materiellen Atomen, nicht Technik, nicht bloße Gefühlserregung oder bloßes Phantasiespiel oder Verstandesarbeit, obgleich sie sinnlichen Stoffs, äußerlicher Geschicklichkeit bedarf, obgleich sie alle Formen geistiger Betheiligung und zu ihrer Auferziehung die Hilfe der Wissenschaft nicht ent-

behren kann . . . . Wie viele Lehrer beschränken ihr Werk auf technische Vervollkommnung, und ziehen im Schüler die Vorstellung groß, daß Geschicklichkeit alles sei, dessen er bedürfe. . . ! Und wie viele andere Lehrer ersticken Geist und Gemüth unter Lasten abstrakter Regeln äußerlichen Gedächtnißwerks . . . . ! Diese falschen Richtungen, die vermeintlich auf die Kunst, in der That aber auf Entrückung aus der künstlerischen Sphäre hinführen, wirken für die von ihnen Ergriffenen nachtheiliger als Unterlassung jeder Kunstpflege. Denn das Letztere läßt wenigstens den natürlichen Sinn frisch und unbeirrt, das Erstere schiebt ein Phantom an die Stelle des Ideals, ein Nichts oder eine Eitelkeit in das Gemüth."[1]

„Nichts hilft da die Regel. Jede Regel ist Ausdruck eines Urtheils das nur ein einzelner Punkt aus dem ganzen System von Anschauungen oder Überzeugungen ist, mithin nur im Zusammenhang dieses Systems Lebenskraft und Geltung hat. Für sich allein ist die Regel nur eine Behauptung, die den in ihrer Vereinzelung, mithin außerhalb ihrer Wahrheit und Lebendigkeit sich ihr Unterwerfenden zu ihrem Sklaven macht. Sie nützt nur dem, der im Besitz der ganzen Wahrheit sie entbehren kann; den aber verdirbt sie, der sich in ihr weise glaubt und sie für etwas Ansichseiendes und Ansichgeltendes nimmt statt für ein Wörtlein aus dem Spruch, der die ganze Wahrheit faßt. Sie ist ein Räthsel, das durch andere Räthsel forthilft; nur der Sinn des Ganzen in seiner Ganzheit löst die Räthsel. Daher die uralte Bemerkung, daß keine Regel ohne Ausnahme ist, mithin jede sammt ihren sogenannten Ausnahmen die wieder Regeln sind, auf eine höhere, d. h. allgemeinere Wahrheit hinweise."[2]

„Jede Kunstform hat ihr unsterblich Recht, aber nur für Aufgaben und Verhältnisse, aus denen sie als eigenthümlicher Ausdruck hervorgegangen ist."[3]

Hatte je die Lehre sich bisher in solcher Sprache vernehmen lassen? Hatte sie je den Grundsatz aufgestellt, daß die Regel nicht

1) Z 229. 2) Z 248. 3) Z 187.

knechten darfe? daß der Jünger ihr nur insoweit zu folgen habe, als sie den geheimen Regungen seiner Seele entspricht und er ihre Erfüllung als eine seiner Innerlichkeit nöthige Form, als den genauen Ausdruck seines individuellen Wesens betrachtet? Hatte sie es vorher schon zugegeben, daß die Schule kein Kloster ist? Denn vom Künstler ist doch unmöglich das Gelübde der Enthaltsamkeit, der Armuth und des Gehorsams zu verlangen? zu verlangen, daß er der Liebe in irgend einer ihrer Formen entsage, sei es der sinn- oder der seelenbewegenden, der asketischen oder der mystischen? Das ist für ihn keine Pflicht. Seine Phantasie lebt nothwendig in der Fülle der Mannigfaltigkeit der verschiedensten Formen. Sie verlangt nach Freiheit unter allen ihren Manifestationen. Ja die Freiheit ist eine unveräußerliche Mitgift der Künste; und nur aus diesem Grunde nennt man sie „freie Künste."

In ihrem Reich soll nicht gepredigt werden, daß man sich des freien Willens, des freien Urtheils, der freien Meinung, des inneren Dranges zu enthalten habe; denn nur kraft ihres Könnens, nicht kraft ihres Entsagens sind die Künstler Künstler. Jedes Wesen der Schöpfung hat seine Bestimmung zu erfüllen, nicht die eines anderen. Die Blume soll mit schweigend duftendem Hauch ihren Kultus begehen, der Vogel soll musizirend im großen Zusammenklang der Natur, der beschauliche Mensch sich dem Ideal des abstrakten Gefühls weihen — der Künstler aber feiert sein Ideal in konkreten Werken. Jener entsage der Sinnenwelt, dieser beherrsche sie, mit ihr Stoff und Form — jener möge sie fliehen, dieser soll sich ihrer bemächtigen — jener sie fürchten, dieser sie verwerthen. Jener löse blinden Gehorsam, auf daß er sich ihrem unlauteren Reiz entziehe; dieser bleibe frei, um ihr die Reize des Schönen, der Vollkommenheit, des Ideals, der höchsten Reinheit zu verleihen.

So lange aber die Kirche als Autokrat einer unverletzlichen Regel sich gebärdete, ist es nicht zu verwundern, daß sie gerade die Begabtesten mit Unwillen erfüllte, die durch sie entmuthigt und angewidert sich von ihr abwendeten, während doch ihre Natur sie dazu bestimmt hatte, die Kunst zu fördern, zu bereichern, ihre Entwickelung der allgemein menschlichen gemäß herbeizuführen.

Die Lehre, wie sie Marx repräsentirt, hat mit dieser veralteten Routine des Konservirens gänzlich gebrochen. Die ihm hiefür gebührende Ehre ist um so größer, je weniger Vorgänger er hier gehabt hat. Er gab dem tiefen Gedanken, in welchem sich die fortbewegende Kraft der Kunst unserer Zeit zusammendrängt, den entsprechenden Ausdruck, indem er sagte, daß zur Bildung des Künstlers vor allem Emporwachsen des Menschen nöthig sei.[1]

Sein Lehrgang besteht nicht mehr darin, Metier beizubringen, sondern in einer Sprache zu unterrichten, in einer göttlichen Sprache — göttlich, sobald sie das Beste ausdrückt, was der Mensch zu sagen vermag. Und so ist denn endlich unter den Männern von seltener Wissenstiefe, unter den gründlichen und tüchtigen Theoretikern einer aufgetreten, für den das Wesentliche der Kunstlehre nicht mehr im Besitze und Lehren einer erlernten, gereinigten und mit großem Eifer veredelten Sprache besteht, sondern in einer Sprache, der Ideen anzuvertrauen sind, in welcher Eingebungen ertönen sollen.

Für Marx, wie für uns ist das Kunststudium nicht mehr Zweck. Ihm ist es ein Mittel, weil für ihn, wie für uns die Kunst weder eine sinnige Unterhaltung, die, wenn auch von besserem und feinerem Geschmack, doch den merkwürdigen Balancirkünsten

1. „Der Künstler kann nicht mehr sein und geben, als in seinem Menschen ist. Wir müssen — ich wiederhole es — den Menschen aufrecht halten und kräftigen, damit er als Künstler aufgerichtet und kräftig dasteht und wirke. Wir müssen im Zögling vor allem Selbstgefühl und Selbstgewißheit erbauen, seine Selbstbestimmung und Richtung, seinen Willen und die Summe seiner Willenlichkeiten, den Charakter stählen und stärken, nicht durchkreuzen, nicht durch den Rest des Zweifels anfressen lassen, nicht durch Ansehen oder dialektische Künste der Überredsamkeit oder überschimmernde Beispiele vom Gegentheil des Erstrebten das Verwärtsstreben in Schwanken bringen." S. 549.

„Soll unsere Kunst nicht vollends zur Industrie, zum Handwerk und zur Mode herabsinken, so muß die Bildung für sie vollständig und durchdringend, so muß sie durchgeistet und künstlerisch werden. Was man gewöhnlich Fachbildung nennt, nämlich Anlernung für eine bestimmte Reihe von Leistungen, kann im Kunstgebiete durchaus nicht mehr genügen. Mit allen äußerlichen Kenntnissen und Geschicklichkeiten zum Klavier- und Orgelspielen ist man kein guter Klavierspieler und Organist, wenn man nicht volles und sicheres Verständnis der Kunstwerke, mit denen man wirken will, besitzt." S. 562.

der Chinesen oder den erstaunlichen Produktionen indischer Künstler ähnelt, die mit zehn Dolchen zugleich Ball spielen, noch eine mnemonische oder archäologische Wissenschaft ist. Für ihn, wie für uns „ist die Kunst nichts durchaus für sich Bestehendes; sie ist nur eine Seite des ganzen Menschenthums, nicht loszulösen vom Leben der Menschheit, sondern in steter Beziehung und Wechselwirkung mit dessen gesammtem Inhalt."

Die Kunst ist nie etwas anderes als eine der Sprachen gewesen, die sich der menschliche Gedanke und das menschliche Gefühl je nach Bedürfnis geschaffen haben. Die Meisterwerke aller Zeiten sind Zeugen dieser Wahrheit. Sie alle erstrebten die Vollkommenheit der Form nur kraft der innerlichen Empfindung, die durch sie bleibend enthüllt und mitgetheilt werden soll, kraft des empfundenen Ideals, dessen sichtbares oder hörbares Bildnis zu geben sie bestimmt ist. Von dem Ideal aber, das den Künsten und namentlich der Musik innewohnt, schien man sich lange Zeit hindurch, trotzdem man die ihm entströmende und unseren Geist in seine höchsten Regionen tragende Atmosphäre einsog und einathmete, nicht so bewußte Rechenschaft gegeben zu haben als von jenem, dessen Seele und Leben in den Formen der Poesie und Rede athmet. Die großen Künstler — diese Auserwählten der Vorsehung — vollendeten ihre Aufgabe, es häuften sich die Materialien, ohne daß alle ihre Konsequenzen gezogen worden wären, wie es endlich in unserem Jahrhundert geschah, als die angesammelten Leistungen zahlreich genug waren, um sie von einem umfassenden Standpunkt aus betrachten zu können. Doch diesen anzunehmen weigerte sich die Lehre lange Zeit; sie glaubte genug zu thun, wenn sie konservire, vergaß aber, daß sie diejenigen zur Mißachtung der alten Meisterwerke reizte, denen sie dieselben als Schlagbaum, als unumgängliche Muster zu blinder Nachahmung, kurz als Bretter hinstellte, mit denen die Welt vernagelt ist.

Marx war unter den Künstlehrern einer der ersten, welche einen klaren Blick für den Sinn ihrer Phänomene besaßen, und sein Wort ist ein so vollwichtiges, daß es früher oder später die in unseren Schulen so häufig herrschende Pedanterie entwaffnen muß.

Er hat es erfaßt und dargestellt, daß der Künstler nicht bloß die Form um der Form willen handhaben müsse, sondern in ihr nur die Stimme zu suchen habe, welche die Eindrücke seines inneren Wesens kundgiebt und daß es für ihn demnach eine erste Bedingung sei diese seine Innerlichkeit zu erheben und zu veredeln, sie zu läutern und zu erweitern. Alle dem Menschen verliehenen Mittel des Ausdrucks Kunst und Sprache können nicht ohne Erniedrigung dahin beschränkt werden, einem eitlen, flüchtigen Thätigkeitstrieb Genüge zu thun; sie dürfen nicht wegen nur materieller Zwecke mißbraucht werden: denn „der Mensch lebt nicht allein vom Brode". Und nur dann kann er sich ihrer als der herrlichsten Naturgaben rühmen, wenn sein Geist sie neu erschafft, wenn sie seinen Gedanken Ausdruck verleihen, seinem Gefühl ein lebendiger Odem sind. Von den Höhen der Wissenschaft herab, auf denen er so sicher wandelt, spricht Marx es aus und sagt aus dem Bewußtsein einer bedeutenden und aufrichtigen Intelligenz heraus, die ohne Scheu vor dem Lichte ist, weil sie am Tage nur um so heller leuchtet:

„Die Kunst ist Zweck, die Lehre Mittel, und die Kunst ist auch der Zeit nach das Vorangehende, ist Mutter der Lehre. Also die Lehre macht nicht die Kunst, sondern umgekehrt."[1]

„Die Lehre hat ihr Bestes gethan, wenn sie sich am innigsten dem künstlerischen Leben und Weben anschmiegt und in dasselbe gleichsam unvermerkt einfließt, wie das vorherige Leben des Künstlers in seine That."[2]

„Nicht im halbbewußten Thun, nicht im dunkeln Gefühl, nicht im todten „Auswendiglernen" darf sie den Schüler lassen, nicht darf sie sich feig und bequem auf das Lotterbett der Autorität strecken, ihre Lehren als unverbrüchlich, ihr Beispiel als unantastbar, die ihr genehme Weise des Empfindens als Norm für Andere und Alle dem Schüler auferlegen. Sie muß ihn zum eigenen Bewußtsein und damit zu selbständigem Gefühl und Schauen wecken, muß selber ihn zur Prüfung ihrer Lehren und

1. S. 212. 2. S. 254.

Beispiele anregen und damit zum Selbstdenken, zur Freiheit des Geistes erheben. Dies ist überall die Aufgabe, nirgends aber mehr als in der Kunst, in der zuletzt die Persönlichkeit das Bestimmende, der höchste Werth der Leistungen von Freiheit und Eigenthümlichkeit der Persönlichkeit des Künstlers abhängt. Ein unfreier Charakter kann auch in der Kunst nur Lakai sein, er kann reichvergoldete Livree tragen, kann Hospianist und alles Mögliche werden, nur nicht Künstler und der Kunst geistig froh."[1]

„Lehrende sind Vermittler zwischen der Kunst, wie sie sich bis zu uns hin entwickelt hat, und denen, die sich näher an ihr betheiligen, sie tiefer fassen oder sie ausüben wollen."[2]

Wie diesen Grundwahrheiten moderner Kunstanschauung, können wir nicht umhin der vornehmen Haltung der folgenden Zeilen gegenüber unsere innige Übereinstimmung durch eine Wiederholung derselben hier auszudrücken. Marx sagt:

„Künstler und Kunstlehrer, wie Liebhaber gehören dem Volke an, die Ausübung der Kunst ist auf einen Theil der Summe von Zeit, Kraft und Vermögen angewiesen, die der gesammte Besitz des Volkes ist, die Wirkung der Kunst richtet sich unbeschränkt auf das Volk selber und kann auf dessen geistigen und sittlichen Zustand, auf sein Befinden im weitesten Sinne des Wortes nicht ohne Einfluß bleiben. In dieser Richtung zeigt sich die Kunstpflege als wichtiger Gegenstand der allgemeinen Volkserziehung. ... Die Kunst ist eine der Richtungen und Bethätigungen des gesammten Menschenlebens, ein Theil von der Lebenssumme des Volkes. Künstler und Kunstfreunde sind ein Theil der Menschensumme."[3]

„Wenn überhaupt Kunstgenuß Bedürfnis des Volkes ist, so darf Musikbildung nicht fehlen. Aber eben so wenig kann sie einen andern Zweig der allgemeinen Kunstbildung entbehrlich machen oder ersetzen."

Jedem Menschen bietet das Leben zweierlei Richtungen. Die eine geht auf das sogenannte Reale, auf die Bedingungen des

1. S. [illegible] 2. S. [illegible] 3. S. [illegible]

Daseins, auf jene Neigungen und Pflichten, die den Einzelnen nur sich erfüllen und bestimmen. Das ist die Noth des Daseins, die sich stets erneut, das sind die Bedürfnisse, die selbst in glücklichster Befriedigung stets wiederkehren; immer wieder fällt Hunger den eben Gesättigten an, immer verlangt der reichste Besitz reichern. In dieser Hatz endlicher Verlangen und flüchtiger Genüsse findet niemand Genugthuung, in dieser Beschränkung auf das enge, nichtige Dasein ist jeder beklommen, fühlt jeder sich einsam, unsicher und leer. Das sogenannte Reale, Wirkliche, Gewisse sättigt und befriedigt niemand; es ist die kreatürliche oder thierische — wenn gleich über das dem Thier Eigene hinaus verstandvoll ausgebildete und verfeinerte Seite unseres Daseins.

Über diese Sphäre des Fürsichseins ist dem Menschen das Haupt erhoben, die Welt in sein Bewußtsein aufzunehmen; sein Selbstbewußtsein ist Weltbewußtsein geworden. Er ist nicht mehr ein verlorenes, unsicher wohin gewehtes Atom; er ist Einer mit Vielen, in der Gemeinschaftlichkeit mit ihnen empfindet er seine höhere Bestimmung, in der Idee des Ganzen und der das Ganze durchdringenden und bestimmenden Vernunft findet er seinen Frieden, aus dieser Idee schaut er — stellt er sich das Wesen der Dinge vor, die im Ganzen sich bewegen; diese Vorstellungen, was jeder in der Idee des Ganzen ist, sind die Ideale der Dinge.

Das ist die ideale Seite unseres Daseins. Da sind wir erst wirklich Menschen, da heißen „Kinder Gottes" wir nach der tiefsinnigen Sprache der Schrift, die den aus der Verfallenheit der Kreatur Erlösten und zur idealen Anschauung und Lebensrichtung Erhobenen nach dem so benannt hat, der die Welt dachte und die Macht des schöpferischen „Werde" an ihr bezeugte. Diese ideale Welt ist nirgend greifbar und überall im Grunde der Dinge vorhanden. Sie sättigt nicht leiblich und ist doch einzig das Sättigende, einzig Ziel und Friede des Lebens, wie einzig Wecker desselben, und Besieger des allem Endlichen gesetzten Todes . . . . .

Und wie Gefühl und Bewußtsein des Einzelnen keine Sättigung und kein Zufriedengeben findet als in der Richtung zum Ide-

alen, so kann auch nichts Großes und Edles geschehen, kein hohes Werk vollführt, kein Bund geschlossen werden und bewahrt als auf diesem geweihten Boden. Der Held wagt sich nur für die Idee des Rechts, der Freiheit des Vaterlandes, der Menschenwürde, die ihm zunächst als Heldenthum und Ruhm erscheint. In diesem Sinne allein hat der Krieg seine hohe Berechtigung. Über all die reale Noth und Schädigung, die uns das quäkerische Gepinsel der Olivenblattfabrikanten in unerschöpflicher Aufdringlichkeit vormalt und vormonotonisirt, ragt er himmelhoch empor als die Stätte, wo Völker ihr Leben selber einsetzen für ihre Idee, wo die Idee zur kühnsten opfervollen That wird und man sich selber als Pfand darbietet für die Wahrhaftigkeit seines Schauens und Wollens.

Jene großen Momente, in denen das Volksleben sich zur Bewährung der Idee in der That zusammennimmt, können gleichwohl nur in weiten Zwischenräumen einander folgen; auch dem Einzelnen wird im Gedränge der Wirklichkeit die ideale Seite des Lebens allzuleicht entrückt. Hier ist es nun zunächst die Kunst, die mitten im überbürdeten und verkümmerten Leben der realen Wirklichkeit ein zweites Leben in der Freiheit und Wahrhaftigkeit der Ideale schafft und zur Vorstellung bringt: eine Welt der Vorstellungen, in denen aber die Wahrhaftigkeit zum Vorschein kommt. Die Menschen lernen in ihr die Dinge frei von der Angst selbstischen Bedürfnisses, wie von der rein persönlichen Vorliebe, gereinigt von den verhüllenden und entstellenden Zufälligkeiten — lernen bei subjektivster Betheiligung objektiv die Gestalt der Dinge fassen und ihre ideale Bedeutung erkennen. In der Form der Kunst oder des Glaubens oder des Begriffs bewahren wir dann jene weltlenkenden Ideen, die der eigentliche Gehalt auch unseres Lebens sind und uns inmitten der Beschränktheit des kreatürlichen Daseins und über ihm auf der Höhe geistiger Freiheit erhalten.

Dies scheint mir der Beruf der Kunst im Leben der Völker.

Ohne sie würde der Hebel fehlen, der realen Last und kreatürlichen Fesselung ledig zu werden. Daher beginnt mit ihr die Kultur — Religion und Wissenschaft treten ursprünglich in

künstlerischer Form, in Einheit mit der Kunst auf. Daher nennt die Geschichte kein Volk, das ohne Kunst ein menschenwürdig Dasein geführt hatte.[1]

Manchem Leser will vielleicht der Titel des Buchs „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege" auffallend erscheinen, namentlich da es statt einer umfassenden Besprechung moderner Musikwerke [illegible] mehr, in [illegible] von der Musiklehre handelt. Die Wahl dieses Titels ist aber eine durchaus zutreffende. Denn es würde schwerlich genügenden Aufschluß über die Musik des neunzehnten Jahrhunderts gegeben haben, wenn Marx eine Reihe von mehr oder minder allgemein gekannten Werken aufgezählt und dabei mit einem doctrinenden Ton — den wohl das große Gewicht des Autors rechtfertigen konnte, dessen gänzliche Abwesenheit aber doch angenehm berührt — Worte des Lobes oder des Tadels ausgesprochen hätte, um banal gewordene Wahrheiten nochmals zu bekräftigen oder die Polemik herauszufordern, an welcher ohnedies kein Mangel ist. Um die Aufgabe der Musik des neunzehnten Jahrhunderts darzulegen, war gerade das nöthig, was Marx that: die Stellung aufzukundigen, welche man ihr außerhalb aller socialen Interessen der Menschheit angewiesen, — sie aus der Reihe der nur die Sinne reizenden Vergnügungen, sowie aus der Kategorie derjenigen Wissenschaften zurückzufordern, die nur den Gesetzen der Berechnung unterworfen sind, — sie aus der unbestimmten, bald zu glühenden, bald zu eisigen Temperatur zu entfernen, in welcher man sie abwechselnd zurückhielt.

Das alles hieß endlich mit anderen Worten sagen, daß der Musiker nur noch unter der Bedingung Musiker sein kann, daß nichts Menschliches ihm fremd bleibe; das hieß demselben es zur Pflicht machen, Urtheile zu widerlegen, wie noch Hegel sie aussprechen konnte, als er eingestand, „keinen Musikern begegnet zu sein, die nicht sehr arm an Ideen gewesen wären". Das hieß in der That die Aufgabe der Musik des neunzehnten Jahrhunderts richtig definiren, es hieß der Musik den Wendepunkt, dem sie sich mit großen

1 S. 209

Schritten nähert, den Augenblick andeuten, welcher sie aus einer Art stillschweigend zugestandener und darum um so fühlbarerer Unterordnung befreien wird — einer Unterordnung, in welcher sie sich bis jetzt in der Schätzung der Intelligenzen befand, deren physisch wenig musikalische Organisation unempfänglich für den sinnlichen Wohlklang der Musik ist, und durch die Art ihrer geistigen Gewohnheit nicht dazu gekommen sind, in den von der Musik angeregten Gefühlen einen Genuß zu ahnen oder zu suchen, darum nicht, weil ihre Berufsarbeit sie fortwährend verurtheilen dem Gefühlsleben als solchem ferne zu bleiben.

Diese meistens Hochgebildeten legen der Poesie, Architektur, Skulptur und besonders der Malerei eine viel höhere Wichtigkeit als der Musik bei, weil diese Künste ihrem Denken Nahrung bieten und diese Gedankenthätigkeit in ihren Augen die Sinnenbefriedigung, mit welcher sie verbunden ist, veredelt und rechtfertigt. Dazu kommt noch, daß die Gesetze, welche für diese Künste maßgebend sind, allgemeiner gelehrt werden und Kenntnis derselben mit weniger Mühe erworben werden kann als eine Übersicht, ein Begriff von den Formen und Mitteln der musikalischen Komposition. Die ästhetischen Principien jener Künste stehen ihnen als Leitfaden des Urtheils leichter zu Gebote — wie bald gelangt man nicht hier so nebenbei in den Besitz einer Kennerschaft, welche im Schimmer der Eigenliebe als kompetente Kritik erscheint! — um so leichter, als hier der Gedanke viele auf anderen geistigen Feldern erblühte und gereifte Berührungspunkte findet. Denn ihre Manifestationen sind durch tausend Fäden mit Sitte, Glauben und Aberglauben der Zeit und des Lebens, mit poetischen Typen und historischen, für alle Gebildeten gleiches Interesse in sich tragenden Thatsachen verknüpft.

Was sollen aber diejenigen zur Musik sagen, deren Ohr ihre schmeichelnden Klänge nicht hört, deren Gedächtnis ihre Melodien nicht festhält, ihre Harmonie nicht versteht, und die noch obendrein gegen alle Gemüthsbewegungen am liebsten protestiren? Sie können und wollen sich nicht von den unbestimmten, aber lebendigen, mächtigen Gefühlen durchdringen lassen, welche das Ensemble schöner Musikwerke in Empfänglichen, auch wenn sie nicht musikalisch gelehrt sind,

hervorruft. Und werden sie doch einmal von jenen elektrischen, auf andere Menschen so bezaubernd wirkenden Eindrücken — wiewohl sich auch diese so wenig wie ganz von den künstlerischen Schönheiten des Werkes Rechenschaft geben können — überrascht, so halten sie es für eine flüchtige, zufällige Nebrung, für eine Anwandlung vorübergehenden Schwindels. Poetisch, zart angelegte Seelen, die Gefühlsmenschen lieben die Musik. Sie lieben sie, auch ohne sie gründlich zu kennen oder selbst zu pflegen; sie danken ihr für die Emotionen, die sie um ihrer selbst willen lieben. Die gedankenhängen, die Verstandesmenschen dagegen, die allen geistigen Genuß nur im Gedanken suchen, bleiben schon im täglichen Leben jeder Gefühlserregung abhold und betrachten sie als ein krankhaftes Überreiztsein nervöser Organisationen, als eine Schwäche, die man nachsichtig behandeln muß, weil sie wie ein absurdes, aber seteingewurzeltes Vorurtheil, um nicht zu sagen Übel allgemein verbreitet ist.

Auch ein anderer Theil des Publikums, der aus anderweitig anhaltend beschäftigten Menschen zusammengesetzt und in Folge angestrengter Gehirnthätigkeit den durch Auge und Ohr vermittelten Einwirkungen der Künste unzugänglich geworden ist, diese überhaupt nur an festen, ihrem Denken einen Halt bietenden Punkten zu fassen weiß, hört Musik nur aus Convenienz. In ihren Augen ist ihre Wirkung nichts anderes als ein auf das Gefühl sich berufender sinnlicher Nerveneiz oder als ein unverständliches, fast überflüssiges geistiges Spiel, dem sie keine Beachtung schenken. Ihr Sinn ist nur für die Materien offen, die sie ohne technische Kenntnisse analysiren und an die sie allgemeine Betrachtungen knüpfen können. Und doch haben die Aufrichtigsten unter ihnen gegenüber den Beweisgründen, daß die Musik und ihre Meisterwerke nicht im gleichen Rang mit den andern Künsten stehen, gleichsam Gewissensunruhe. Ein leiser Zweifel überkommt sie und in einem Anfall von Bescheidenheit wenden sie sich von der Musik zu den Musikern. Wenn sie aber hier die Erfahrung machen mußten, daß die musikalischen Berufsmänner nicht die Fähigkeit besaßen ihnen einen anderen Begriff von ihrer eigenen Kunst beizubringen, daß sie, absorbirt von ihrem specifischen Musikerthum, keine Ver-

bindung zwischen Kunst und Außenwelt herzustellen wissen, daß sie Ereignisse und Ideen, welche in ihrer Zeit die Geister bewegen und in Spannung versetzen, die Völker entzweien, die Nationen umwandeln, nur vom Hörensagen kennen: dann wird ihre Gleichgültigkeit gegen Musik und Musiker unheilbar und von beiden wenden sie sich ein für allemal ab.

Nun gehört aber die Musik ihrer Natur nach nicht so exklusiv und absolut dem Gebiete des Gefühls an. Sie besitzt mehr als einen Anknüpfungspunkt, sich mit den Interessen des Gedankens zu vereinigen. Die Vokalmusik kann es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch sie zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die Instrumentalmusik kann es durch Programme.

Beide Kunstzweige können jedoch von diesen ebenso dem Gefühl wie dem Gedanken angehörenden Feldern nur dann mit Ruhm und Erfolg Besitz ergreifen, wenn die Musiker eine höhere geistige Entwickelungsstufe erreichen, als man bisher für ausreichend erachtet hat, wenn sie nicht mehr an der Scholle der Ignoranz kleben, wenn ihnen die Ideale des wissenschaftlichen, des Denk- und Thatmenschen nicht fremd bleiben, so daß auch diese ihrerseits in ihnen und ihren Werken Ideen begegnen, die neu, kühn, genial ihr Nachdenken, Forschen und Urtheilen anregen.

Wenn erst als oberster Grundsatz der Gedanke feste Wurzel gefaßt hat, daß sich der Musiker nicht mehr auf Kosten des Menschen entwickeln dürfe, daß für ihn als Virtuosen oder als Komponisten eine Arbeitergeschicklichkeit nicht mehr ausreiche, weil es sich bei ihm nicht mehr darum handeln kann, größere oder kleinere mechanische Vollkommenheit, mehr oder minder ausgebildete Fertigkeitstechnik zu erringen, sondern darum, daß der Mensch, um Musiker zu werden, vor allem seinen Geist bilden müsse, daß er denken, urtheilen lerne, mit einem Wort, daß er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonleiter der Zeiten in Uebereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppiren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind: dann ist das größte Wort der „Zukunftsmusik" erreicht, dann ist die Musik der Stellung eines

zweiten Ranges entrückt, die sie heute noch in den Augen vieler im Vergleich zur Malerei — und wie viel mehr noch zur Literatur! — einnimmt, dann ist ein Anstoß zu ihrer Annäherung an beide und in Folge dessen ein Mittel zur Beseitigung der mißtrauischen und mürrischen Gereiztheiten der Schriftsteller und anderen Künstler gewonnen, welche erstaunt fragen, wie man dazu komme, Zeit und Geld verschwenderisch an diese „beschränkten, kurzsichtigen, geistesarmen Musiker" zu wenden, deren Beliebtheit und oft am wenigsten Geachtete doch meist nur „Seiltänzerchanspiele" bereiten, während die Edleren von ihnen Werke vorführen, die trotz der allgemeinen Bewunderung und trotz der Weihe eines glühenden Enthusiasmus, der ihnen zu Theil wird, doch nur von wenigen beurtheilt und verstanden werden können. Das Problem ist in der That schwierig, und muß ihnen unerklärlich bleiben, so lang' sie über die Musik selbst nicht klar sind.

Die Massen aber werden immer empfänglicher für die Musik, selbst wenn sie sich über das Warum der Gefühlserregungen, die sie hervorruft durchaus keinen klaren Begriff machen können — eine Thatsache, welche dann von jenen, die wohl geistige Freuden suchen, doch für die des Ohres unempfänglich sind, als Rechtfertigung ihrer Geringschätzung der Musik benutzt wird. Denn nach ihrer Ansicht wirkt sie nur auf die „unwissende Masse", und während die andern Künste viele Kenner und Urtheilsfähige besitzen, zählt sie deren nur wenige. Daß Gefühlserregungen und Urtheil zweierlei sind, daß jene allen gehören, die Kritik jedoch nur einzelnen Befähigten gehören kann: das wollen sie nicht unterscheiden. Die Kunst mit ihren Gewalten wird ihnen erst Achtung einflößen, wenn der Zögling von seinem Lehrer gelernt haben wird, daß man im neunzehnten Jahrhundert ein bedeutender Mensch sein muß, um ein rechter Musiker zu werden. Marx definirt:

„Den Griechen bedeutete der Name Musik einst nicht Tonkunst allein, sondern den Inbegriff aller musischen, aller freien Künste."[1] —

„Musik ist nur eine von den verschiedenen Künsten; Empfäng-

1 S. 30

lichkeit und Verständnis für diese, die mit der Tonkunst vereint ein einig Wesen sind, und im Studium, wie im Leben sich untereinander und mit ihr gegenseitig ergänzen und erklären. Vertrautheit namentlich mit der Schwester Kunst Poesie, dann Geschichtskunde, allgemeine Geistesbildung sind nächststehende Gehilfen für Lehre und Kunst. Hier zerfließen die Grenzen, in denen die Aufgabe der Kunstlehre sich zeichnet, in die weitere Aufgabe allgemein menschlicher Bildung."[1]

Diesen inhaltschweren Wahrheiten das ganze Gewicht seiner Feder und seines Namens zu leihen, wie Marx, der durch sein umfassendes Wissen so berühmte Lehrer unserer Kunst, der Theoretiker von so anerkannter Autorität, der so hochbegabte Künstler, es gethan hat, ist in unseren Augen ein so seltenes und großes Verdienst, daß bei Besprechung eines Werkes, in welchem er seinen Standpunkt gegenüber und innerhalb der Kunstlehre fixiert, in welchem er den Grundstein eines wahrhaften musikalischen Lehrganges legt, es uns schwierig und kaum am Platze scheint kleinlich rechtend um etwaige Meinungsdifferenzen dem Autor gegenüber zu treten. Es liegt uns näher, nur den Ausdruck so lebensfähiger und lichtvoller Ansichten, wie der von ihm ausgesprochenen, als ein glückliches Ereignis in der Musikgeschichte mit Freude und innigem Antheil willkommen zu heißen.

Angesichts einer im allgemeinen so edlen und gerechten Würdigung unserer Kunst kann überhaupt die irrige Beurtheilung eines oder des anderen Einzelwerkes nur eine Bedeutung zweiten Ranges einnehmen. Es sind Detailfragen, über welche keine Stimmenmehrheit erforderlich ist. Überdies muß die Freiheit der Meinungen da, wo keine neidische Ungerechtigkeit, kein vorsätzliches Herabziehen, keine systematischen Häkeleien Antheil an denselben haben — und wie ließe sich das bei einem so reinen und rückhaltlosen Charakter, wie Marx, auch nur einen Augenblick bezweifeln! — unumschränkt walten. Hier müssen persönliche Sympathien, ja selbst Irrthümer geachtet werden, weil der menschliche Geist — selbst der rechte — nun ein

1 S. 200

mal so beschaffen ist, daß er oft nur die seine Eitelkeit erregende Maske der Wahrheit erkennt, die früher oder später abfallend das unsterbliche Antlitz dieser selbst enthüllt — ein Umstand, der nie unbeachtet bleiben sollte, wenn so viel Bittres und Hartes über irrthümliche Überzeugungen bedeutender Menschen ausgesprochen wird, während solche doch meistens nur Verquappungen richtiger Gedanken sind, nach denen, wenn sie als glänzende Schmetterlinge auffliegen, selbst die Kinder derer haschen, welche die Raupe zertreten wollten.

Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß die Ansichten, welche Marx über einige Komponisten — wir meinen hauptsächlich über Berlioz und Wagner — äußert, nicht ganz die unsrigen sein können, ohne uns darum veranlaßt zu fühlen, sie hier zu widerlegen. Von einem so gewiegten Urtheil, wie dem seinigen, läßt sich nicht voraussetzen, daß es nicht auch nach dieser Seite hin Richtiges enthalten sollte; es konnte nicht verfehlen, einige Vorzüge wie Schwächen ihrer Werke treffend zu bezeichnen: denn in welchem großen Künstler fänden wir keinen Fehl, kein Zuweitgehen in seiner Eigenthümlichkeit, kein Zuwenig, kein Zuviel?

Mit dem Hervorheben einzelner Schwächen oder dem Andeuten einzelner Vorzüge ist aber noch keine Charakteristik eines großen Künstlers fertig, so wenig als hiemit ein genügendes Schätzen der Richtung seines Ideals ausgesprochen ist. Über die genannten Tondichter wird man sich so lange täuschen, so lange man auf dem eigenen Gesichtspunkte beharrt, statt sich auf den ihrigen zu stellen; denn nur so kann man das poetische Ideal des Schaffenden, sein Gelingen und Irren im Erstreben desselben klar ins Auge fassen. Alles, was über Einzelheiten ihrer Werke sich sagen läßt, wird nimmermehr erschöpfend und gültig sein, wenn man nur kritisch zersetzend verfährt, ohne dem Ganzen, dem Totaleindruck, mit einem Worte dem Geiste Rechnung zu tragen. Selbst die schärfsten Bemerkungen über einzelne von dem Ganzen getrennt betrachtete Theile werden ihren zutreffenden Charakter verlieren, sobald diese getrennten Theile durch ein Aufgehen im Ganzen eine neue Physiognomie gewinnen.

Wir möchten noch bemerken, daß der Autor gegen manche andere

Künstler, wie z. B. gegen Hiller, zu streng ist, dessen „Rhythmische Studien" nicht so wenig des Neuen bieten, was auch Fetis schon vermeinte. Das Wort: „Es giebt nichts Neues unter der Sonne" ist am Ende auch nicht gerade eine junge Wahrheit und es ist gewiß, daß die Keime jeder Sache, jedes Gedankens virtuell im Universum und im menschlichen Geist, seit beide bestehen, vorhanden waren und daß wir nichts entdecken können, dessen Anfang nicht vor uns bestanden hätte. Nichts desto weniger bleibt es eben so wahr, daß die Mannigfaltigkeit verschiedener Kombinationen, vermittelst derer ein und dieselben Elemente verschiedene und neue Wirkungen hervorbringen, eben so unerschöpflich ist und daß das Hervorragende ausgezeichneter Geister gerade darin liegt: geheime Verwandtschaften und noch nicht beachtete Beziehungen zwischen Gegensätzen, die bis dahin unvereinbar erschienen waren, herausfinden und zu entwickeln. Wer also aus unverborgenen Thatsachen angemessene Folgerungen zieht, sie in einem Lichte zeigt, das Ursache und Wirkung deutlicher hervortreten läßt, dürfte doch wohl als Geber eines Neuen anzusehen sein. Wenn auch Hiller das Princip kombinirter Rhythmen nicht erfunden hat, so führte er es doch bis zu einem Punkte, von dem aus dasselbe umfassender und genauer beurtheilt werden kann, als bei irgend einem anderen Komponisten.

Doch was bedeuten dergleichen verschiedene Ansichten in einem Buch von solcher Tragweite, wie das besprochene? Der Idee gegenüber, der es seine Entstehung verdankt, handelt es sich weder um Wagner noch um Berlioz noch um Hiller oder um irgend eine andere besondere Erscheinung: es handelt sich nur um die Musik, deren Stellung, Aufgabe und Zukunft in der modernen Civilisation Marx so richtig bezeichnet — die „Zukunft", sagen wir, denn wir lieben den Ausdruck.

„Im Großen und Ganzen muß die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen"[1] auf Rechnung einer zufälligen Verstimmung, vor welcher, dem Himmel sei Dank! — kein Mensch bewahrt bleibt, der zu viel Geist und Be-

1 S. 151.

weglichkeit hat, um ein Grandison zu werden. Widerlegt sich doch unser Autor alsbald selbst durch folgende Worte:

„... daß man Nothwendigkeiten und Möglichkeiten neuer Bahnen ahnt, zeigen die vielfachen Versuche ...“[1],

ebenso wie er jenen Ausspruch durch seine ganze Künstlerlaufbahn widerlegt hat, deren innerster Kern den Gedanken enthält, daß die Tonkunst noch nicht alle Konsonanzen aus den gegebenen Formen entwickelt, noch nicht alle Modifikationen, deren sie sich fähig zeige, erschöpft habe, folglich auch noch nicht alle neuen Formen sich ergeben konnten und solche noch in der Zukunft liegen. Dabei ist es nicht schwer herauszulesen, daß weder Wagner's Drama noch die von Berlioz gestaltete dramatische Symphonie, so wenig als Mendelssohn's Oratorium mit dem Ideal übereinstimmen, welches Marx von einer neuen Form sich gebildet hat. Die Antwort auf das Warum? ist leicht zu finden. Er kann sich weder mit der mythischen Konception des ersten noch mit der überströmenden Leidenschaftlichkeit des zweiten noch endlich mit der vornehmen und graziösen Genügsamkeit des dritten identificiren, weil seiner Phantasie ein ebenso erhabenes, aber fester an die historische Wirklichkeit sich lehnendes Ideal als das Wagner's vorschwebt, ein ebenso glühendes, aber eines, das mehr nach dem Abschluß eines breiteren, weniger individualisirten Gefühls strebt als das von Berlioz, ein in seiner Reinheit ebenso untadelhaftes, aber mehr von schmerzlichem, stolzem, gewaltigem Streben durchdrungenes als das von Mendelssohn.

Einem Ideal, wie es Marx sich aufbaut, genügt nicht die Symbolisirung der heftigsten Leidenschaften des menschlichen Herzens, wie Wagner's Dramen sie darlegen. Ihm ist dieses Verfahren zu abstrakt. Er stellt sich das Individuum mehr wie ein die erhabene Harmonie des großen Weltganzen vervollständigendes Räderwerk, als einen Typus vor, welcher Freud und Leid der ganzen Menschheit in sich zusammenfaßt. Ebenso entfernt steht ihm Berlioz, der — konkreter als Wagner — wohl keinen Mythus, aber doch solche Ausnahmspersönlichkeiten und Ausnahmscharaktere darstellt, daß sie

1 Z. 187.

von der allgemein menschlichen Norm ganz abweichen und dem Urbild poetischer Vollkommenheit nicht entsprechen können, wie ein Geist es erschaut, der zu fest, zu klar und zu gesund ist, um die markdurchwühlenden Leiden mitfühlen zu mögen, welche die heilige Krankheit »le vague des passions« begleiten. Von dem epischen Pomp aber, dem anmuths- und empfindungsvoll Konventionellen in Mendelssohn, dessen Manier in ihrer Regelmäßigkeit nicht des Schönen, wohl aber jedes Überraschenden und Biegsamen entbehrt, das den Formen Reiz und Naturell verleiht, wie sie lebhaften Einbildungen entsprechen, konnte sich Marx durchaus nicht befriedigt fühlen.

Es giebt geistige Regionen, in denen für die Ideen, wenn sie eine gewisse Zone — ohngefähr eine ähnliche, wie die Atmosphäre, in welcher das Gesetz der irdischen Schwere herrscht — überschritten haben, die Begriffe von Hoch und Nieder, Oben und Unten sich gleichsam im Raum verlieren. Die Ideen nehmen dort, wie die Sterne, alle einen gleichen Rang ein, finden alle neben einander Platz, ohne, da sie nicht wägbar sind, irgend einer Klassifikation unterworfen werden zu können. Jede leuchtet durch ihren eigenen Glanz und für sich. Gerade so ist es mit den Idealen der Künstler; sie verlieren nicht an Glanz und nicht an Werth, wenn mehrere zugleich am musikalischen Horizonte erscheinen.

Wenn wir nun in Marx das Streben nach einem Musikideal erkennen, das von dem der genannten großen Zeitgenossen durchaus verschieden ist, und wir demselben unsere Anerkennung zu theil werden lassen, so wollen wir damit nicht über die Verdienste weder des einen noch des andern streiten, um sie nach Rang und Stellung, wie Honoratioren bei einem Zweckessen, zu vertheilen; wir wollen auch nicht zu entscheiden versuchen, ob die eine oder die andere Auffassung die höhere ist, so wenig als wir wünschen möchten, daß die eine oder die andere der Farbennuancen des Regenbogens vorherrsche. Jede von ihnen rechtfertigt ihr Dasein in der physischen Welt, wie in der Kunstsphäre, alle tragen gegenseitig zu ihrer Hebung bei und vermehren den Totalreichthum, die allgemeine Größe, die Schönheit und Majestät der in Kunst und

Natur aus einer unendlichen Abwechselung und unberechenbaren Mannigfaltigkeit der Produkte sich ergebenden Harmonie. Bei der Verschiedenheit menschlicher Organisationen würde weder Natur noch Kunst allen Ansprüchen der Menschenherzen vollständig genügen, entbehrten sie dieser überraschenden und bewundernswerthen vielförmigen Fruchtbarkeit. In Natur und Kunst offenbart sich das Schöne tausendmal anders, wie wir es auch tausendmal anders erfassen, verstehen, lieben und bewundern. Darum wird man von uns am wenigsten erwarten, daß wir die Ideale verschiedener Tondichter vergleichen, um ausschließliche Vorliebe für ein einzelnes auszusprechen. Jeder hat in dem seinigen das Schöne erstrebt und, da dasselbe keinem ihrer Werke fehlt, reihen sie sich, wie die Sonnen im unendlichen Raum, auf den unabsehbaren Gefilden der Poesie aneinander.

Es würde eine geringe Bekanntschaft mit dem schöpferischen Proceß bevorzugter Geister verrathen, wollte man ignoriren, daß, sobald ihr Inneres von einem mächtigen Ideal erfüllt ist, sich ihr Geistesauge nur ungern von ihm abwendet, um plötzlich ein anderes zu betrachten und sich auf den nöthigen Gesichtspunkt zu versetzen, der zum Erfassen des ganzen Umfanges desselben nöthig ist. Marx fühlt, wie alle, die voll von einer im Herzen allmählich erblühten und im Gehirn verzweigten Idee sind, die Nothwendigkeit einer neuen Form für eine neue Konception in unserer Kunst, kann aber seine Befriedigung in Formen und Konceptionen nicht finden, die wohl neu, doch dem Ideal nicht entsprechend sind, welches er sich von dem Neuen gebildet hat. Ihm ist das Individuum ein so kümmerliches, schwaches, ohnmächtiges Wesen, daß es fast scheint, als könne er ihm die zur Idealisirung eines umfassenden Kunstwerkes nöthigen Dimensionen nur dann zugestehen, wenn es in seiner Person tausend andere Individuen repräsentirt, wenn in seinem Geschick tausend Geschicke sich zusammendrängen, wenn seine Seele sich mit dem Los einer jener Gruppen identificirt hat, die wir Volk, Nation oder Menschheit nennen. Der ist sein Held, der mit dem Konrad des slavischen Poeten ausrufen kann: „Ich leide für Millionen; denn Millionen sind in mir lebendig — ihre Vergangenheit ist meines Da-

seins Geschichte — ihre Zukunft ist meine Lebensaufgabe. Ihr Herzklopfen hallt wieder in meiner Brust und in meinen Augen brennen ihre Thränen; ihre Fesseln lasten auf meinen Gliedern, um meine Stirne strahlt ihr Ruhm und meine Seele öffnet sich weit, um all' ihr Glück zu empfinden; meine Wangen erröthen über die Demüthigung des Geringsten unter ihnen, seine Schmerzen wühlen in meinen Eingeweiden und das Frohlocken seines Sieges ist das hohe Lied meiner Seligkeit!!..."

In solcher Weise mag Marx die große erhebende Figur des Moses begriffen haben — und wenn dann Elias, wenn Christus dazutraten, so konnte seinem Geist eine Ahnung auftauchen von dem Sinne der mysteriösen Unterredung, die einst jene drei auf Tabor in lichter Verklärung vereinigte.

Marx ist in vollem Recht, wenn ihm die Bühne für die hehren Leidenschaften, welche er auf ihr entwickeln möchte, als ein zu begrenzter Raum erscheint. Ihr fehlt der unbeschreibliche Zauber der Perspektive, der Luftspiegelung, des Halbschattens, welcher der Phantasie das Schauen wunderbarer Bilder gestattet. Die unzulängliche Wirklichkeit der Bühne würde diese hindern, sobald sie die glänzenden Visionen der Einbildung durch Schauspiele ersetzen will, welche jenen gegenüber nur als Parodien erscheinen können. Denjenigen, deren Phantasie zu ihren Gedichten einen Rahmen voll unnachahmlicher landschaftlicher Schönheit und Größe zu erfinden weiß, scheint es eben so kindisch sie in den engen Umkreis der Bretter einzuschließen, als wollte man einen Meeressturm in dem Bassin eines Parkes darstellen. Kostüme und Koulissen, Dekorationen und Maschinen, Schauspieler und Scenirung sind zu plumpe Instrumente für die wirkliche Wiedergabe gewisser erhabener Scenen. Und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst in vielen Fällen nicht das Geringste einbüßt, wenn sie darauf verzichtet Alles darstellen, Alles vergegenwärtigen, Alles den Sinnen faßlich machen zu wollen; denn der Geist erfaßt mehr, als man ihm zeigen kann, und der Zuhörer, der sich seinen besonderen Rahmen um die dramatische Handlung denkt, läuft nicht Gefahr durch eine in einer oder der anderen Weise die Täuschung vernichtende Realität von seiner

Aufmerksamkeit abgezogen, in seiner Bewegung gestört zu werden. Vieles wird wahrlich nur gewinnen, wenn man es mehr andeutet als beschreibt, mehr beschreibt als verwirklicht. Ja, in manchen Punkten geht die Einbildung so weit über die Möglichkeit der Darstellung hinaus, daß die letztere vergeblich den Versuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen.

Unterliegt es auch keinem Zweifel, daß sich die Scene durch die Handlung am Leben erhält, nämlich durch Schilderung aller menschlichen Leidenschaften, deren Spiel sich zur Handlung und besonders zu einer gewissen Gattung von Handlung eignet, daß man ausnahmsweise das lyrische Element auf sie verpflanzen, das Bild vorwalten lassen kann — denn was vermag nicht das Genie? was nicht das Talent? —: so ist die Natur der Scene doch weit davon entfernt, aus eigener Kraft allen dramatischen Formen zu entsprechen, deren die Poesie und die Musik fähig sind. Beide — Scene und Darstellung — können nicht alle Werke dramatischer Art auf die Bühne bringen. Wir verstehen unsererseits vollkommen, wie entschieden Marx den Gedanken von sich weisen mußte, von einem mit falschem Bart ausstaffirten, geschmückten und parfümirten Sänger, der zwischen bemalten Leinwandstücken auf einem Bretterboden mit Versenkungen umherstolzirt, — den biblischen Gesetzgeber vorstellen zu lassen, den Eingeweihten des Isis-Dienstes, den Führer des heiligen Richtschwertes, den Denker der Wüste, den Auserwählten des Herrn, den Retter eines Volkes, das er gegen dessen Willen mit schmerzlicher Hingebung liebt, für welches er als Prophet mit dem Geschick vermittelt, als Fürsprecher vor den Herrn tritt, dessen Anwalt und Befreier er wird. Wir begreifen, daß Marx einen solchen Gegenstand nur musikalisch behandeln konnte, daß der Gedanke einer Inscenirung ihm zuwider sein mußte, daß er nur auf das Gefühl wirken und jedem ergriffenen Zuhörer die Sorge überlassen wollte, sich die sichtbaren Partien des Dramas auszumalen, wie es dramatische Dichter mit Tragödien gemacht haben, die aufzuführen abgeschmackt und unersprießlich wäre[1].

Eines aber verstehen wir nicht, daß, wenn Marx die Möglichkeit

1 Man weiß, daß Goethe, so lange er konnte, sich gegen die Aufführung des „Faust" sträubte, daß Byron die des „Manfred" niemals erlaubt hat.

eines wirklich musikalischen Dramas außerhalb der Bedingungen der Scene begriff, er nicht auch die Nothwendigkeit einsah ihm einen Namen zu geben, der keine Verwechselung mit einer anderen Kunstform zuläßt. Warum „Oratorium" betiteln, was seiner Natur nach etwas so ganz anderes ist? Dieser Titel, der mit dem Ursprunge der Gattung selbst zusammenhängt, entspricht nicht mehr selbst biblischen Gegenständen. Denn diese Werke beziehen sich nicht auf den Kultus, wie früher, sondern auf die Kunst und wenden sich mehr an unsere Phantasie als an unsern Glauben. Sie poetisiren die Gegenstände, ohne sie unserer Anbetung darzubieten; sie erheben, wie alle Kunstwerke, unser Gefühl, ohne diese Erhebung bis zur Andacht zu steigern und zum wirklichen Gebet — oratio, Gottesdienst — zu stimmen, zu dessen ausschließlicherem Bereich vorzudringen — beiläufig gesagt — ohne ein Dogma einerseits und einen Glauben andererseits, ohne einen Altar und einen Priester nicht möglich ist.

Das für unsere Tage so Unrichtige der Bezeichnung „Oratorium" tritt am deutlichsten durch den oft gebrauchten und grell kontrastirenden Zusatz „weltlich" hervor — als ob es weltliche Gebete gäbe! — bei Werken, die nach denselben Principien entworfen sind und doch nothwendig im Konzertsaal eine Heimat suchen mußten, da die Kirche keinen Grund hatte, ihren nicht aus der Bibel und den christlichen Büchern entlehnten Stoffen ihre Pforte zu öffnen. Neue Dinge müssen neue Namen haben und alte Gewänder dürfen nicht mit neuem Tuch geflickt werden. Das aber ist der Fall, wenn unter dem Namen Oratorium ein Kunstwerk oder eine Lehre auftritt, die mit dem historischen Charakter und dem mit ihm verknüpften Kunstbegriff nichts gemein hat.

Der Charakter des Oratoriums ist ausgeprägt episch; in Folge dessen können lyrische und dramatische Elemente nur episodisch in ihm auftreten. Marx aber will die letzteren im Gegentheil in höchster Fülle und Gewalt seinem Werke infundiren. So wenig, wie die obige Bezeichnung, wird sich für dasselbe die als „Kantate" durchführen lassen; denn während diese bei einer oft mehr unmittelbaren Handlung das Gemüth anzieht und rührt, beeinträchtigt sie nicht

seine Ruhe. Ebenso wird es mit der Benennung „Vokal- und Instrumentalsymphonie" sein, weil sie keine solche geschlossene Entwickelung hat und ihre enggeschürzten Knoten meist nur die Peripetien einer dramatischen Handlung bieten. Marx jedoch hat ein ideales Drama im Auge, dessen Stimmung, Leidenschaft und Handlung die Schranken der Bühne überschreiten, das aber nichts desto weniger seinen vollsten Ausdruck in der Musik finden und desgleichen alle feierlichen und imposanten Wirkungen durch sie entfalten soll. Wir glauben mit Marx, daß derartig angelegte, bis jetzt aber noch nicht vorhandene Werke möglich, auch daß sie ergiebig sind. Jetzt, in unserer Gegenwart, erscheinen sie wie eine neue Frucht, welche die Sonne des neunzehnten Jahrhunderts am Baume der Kunst noch reifen wird. Dann werden sie auch das Recht eines besonderen Namens geltend machen, wie das Publikum ebenfalls berechtigt ist einen solchen zu fordern. Denn wenn es in Erwartung eines Bekannten sich plötzlich einem ganz Neuen gegenüber sähe, dessen Charakter ihm weder durch eine Benennung noch durch ein unterscheidendes Merkmal im voraus angedeutet würde, so würde es seine Fährte verlieren und vergeblich sich zu orientiren suchen.

Äußere Umstände bewogen Marx sich der Lehre zu widmen, noch ehe er zur Ausführung seines Planes, zu der Trilogie: „Moses-Elias-Christus" kam, einem Werke, von welchem bis heute leider nur der erste Theil vollendet vorliegt, das aber die Kunst thatsächlich bereichert hat, und uns schon jetzt einen vollen Begriff von der großartigen Konception des Ganzen giebt. Die Marx beherrschende exklusive Neigung für die Form, welche er diesen Kompositionen zu geben gedenkt, fand somit ihren theoretischen Ausdruck früher als ihre lebendige vollständige Gestaltung als Kunstwerk, was nach der Ansicht mancher die Grenze der Lehre überschreitet. Nach unserer nicht.

Denn wenn ein Meister die Idee von Typen und Formen giebt, die ihm als die vorzüglichsten erscheinen, aber der Kunst der Zukunft vorbehalten sind, so gehört sie mit mindestens eben so großem Rechte zu den Gegenständen der Lehre, wie die Leistungen der Vergangenheit. Auch sind wir der Ansicht, daß das von dem Autor hierüber Gesagte in einem Buche, das von der Musik des neun-

zehnten Jahrhunderts handelt, vollständig am Platze ist. Wir behaupten sogar, daß ihr Nichtvorhandensein eine Lücke wäre, weil in unsere Zeit die Beobachtung gehört: daß in der Kunst, wie in unserer Organisation, zwei Principien walten. Eines — der Körper, die Hülle, die Form und Bekleidung —, das dem Verfall unterworfen und wesentlich transitorisch ist, und ein anderes — die Seele, das Gefühl, die Poesie, das Ideal —, das ewig jung bleibt und ein Recht auf Unsterblichkeit in sich trägt. Die Musik wechselt ihre Stile, wie die Architektur; eine Form verdrängt die andere, je nachdem die Gesellschaft ihre Ideale und ihren geistigen Inhalt ändert, je nachdem sie bei anderen Sitten andere Bedürfnisse empfindet, mit ihnen soll die Kunst übereinstimmen und harmoniren. Marx gebührt die Ehre, der erste unter den Lehrenden gewesen zu sein, der gegen den Fetischdienst der Vergangenheit protestirte, der für die Kunst die Nothwendigkeit verschreitender Metamorphosen der Formen besonnen aussprach.

Wollte man alle die in seinem Buche berührten und angeregten Gegenstände und Ideen im Einzelnen aufzählen, alle besprechen, prüfen und rühmen, man müßte Seite für Seite ihm folgen. Es werden darum die Referenten, denen es obliegt auf seine seltenen Verdienste aufmerksam zu machen — obschon sie allgemein anerkannt und gewürdigt sind —, immer nur einzelne Punkte für ihre besonderen, eingehenden Besprechungen wählen können. Denn kaum dürfte es jemand unternehmen alle Ansichten zu analysiren, welche Marx über Philosophie und Ästhetik der Kunst, über Geist und Anwendung der Lehre, über alte und neue Werke und die Art ihres Studiums für die Lernenden, über ihre Auffassung seitens des Publikums, über Theorie und Praxis, Poesie und Technik der Musik ꝛc. in seinen denkwürdigen Blättern ausgesprochen hat. Jeder aber wird seinen Schatz an Ideen und Kenntnissen über alle diese Punkte vermehrt und bereichert finden, jeder wird den Keim irgend eines neuen Gedankens ihnen entnehmen, der sich mit der Zeit entwickeln und Frucht bringen kann. Wir unsererseits begnügen uns damit, die Stellen des Buches hervorgehoben zu haben, deren baldige und richtige Schätzung uns am meisten am Herzen liegt.

weil die Bedingungen, die sie dem geistigen Regime, der intellektuellen Gesundheitslehre des Musikers aufstellen, uns die einzigen scheinen, welche die Musik am Leben erhalten und ihr eine der Vergangenheit würdige Zukunft sichern können.

Das von Marx für seine Ideen gewählte Gewand gehört zu den reichsten, die je ein Schriftsteller gewebt hat. Bewundernswerth erscheinen an seinem Stil die stattliche Haltung, die Würde, wir möchten sagen: die Grandezza, die Fülle poetischer Bilder, die edle und abgeschlossene Ruhe, mit der er spricht und citirt. Seine Aphorismen prägt er zu prächtigen Denkmünzen aus, die sich allerdings nicht nach dem bestehenden Münzfuß verwerthen lassen, dafür aber den unvergänglichen Werth des Schönen in sich tragen. Sein Tadel ist im Bewußtsein voller Gerechtigkeit energisch, sein Lob feierlich, gleichsam andächtig. In dem Theil des Buches, welchen wir seine philosophische Einleitung nennen möchten, finden wir unter allem, was bis jetzt über Musik geschrieben wurde, das mit unserer eigenen Überzeugung am vollständigsten Übereinstimmende. Hier ist die Fassung des Gedankens oft eine ganz besonders glückliche und befriedigende. Man kann z. B. den Inbegriff der Kunst nicht besser in einem Worte definiren, als Marx mit dem von ihm in begeisterter Kühnheit geschaffenen Ausdruck Geistkörperlichkeit.

Ein großer Denker, welcher über das Vergängliche aller Meinungen und Theorien nachgesonnen hat, deren jede relative Wahrheit enthält, ohne eine absolute aussprechen zu können, sagte in der Überzeugung, daß, um das Andenken unserer Ideen und Gefühle zu bewahren, die Kunst der noch am wenigsten vergängliche Reliquienschrein ist: „Die Bücher leben nur durch ihren Stil.“ Und dieser einzige Rechtsanspruch, mögen die Zeiten auch noch so große Veränderungen in unserer Kunst, in ihren verschiedenen Formen, in der Behandlung ihrer Materialien, in der Schaffensmethode ihrer Werke, in der Art ihre Ideen zu offenbaren hervorbringen, wäre allein schon ausreichend, um dem Buche unseres Autors in den Augen der Nachwelt dieselbe Geltung zu sichern, die es in den unserigen hat: die Geltung eines Monuments, welches der Kunst, der Lehre und dem Verfasser zur Ehre gereicht.

Kritik der Kritik

Ulibischeff und Seroff.

Zum Jahreswechsel

1858.

Vergangenheit — Zukunft: diese zwei Begriffe drängen sich zwischen dem 31. Dezember und 1. Januar jedem unvermeidlich auf. Gewisse Namen identificiren sich mit der ersteren, wieder andere mit der zweiten. Die Namen der Herren Ulibischeff und Seroff sind solche auf dem Gebiete der musikalischen Kritik. Es möge uns darum erlaubt sein zum Jahreswechsel damit zu beginnen, daß wir diese beiden einander gegenüberstellen: jenen als die Gegenwart aus Fanatismus für die Vergangenheit heftig bekämpfend, diesen als die Gegenwart vertheidigend und dabei der Zukunft gewärtig.

Als im vorigen Jahre das Buch »Beethoven, ses critiques et ses glossateurs« erschien, waren wir auf die Verkehrtheiten seines Inhaltes bereits vorbereitet. Unsere Erwartungen aber sind noch übertroffen worden — nicht bezüglich einer Prätention auf Gelehrsamkeit; denn in dieser Hinsicht kann man auf alles gefaßt sein; sondern bezüglich einer fast unglaublichen Unwissenheit, die bis auf das A-B-C der Musik sich erstreckt. In der That, was soll man von einem Autor sagen, der sich vermißt über Beethoven zu urtheilen und — — — sogar die Skalen nicht kennt! was sich bei Herrn Ulibischeff ohne besondere Schwierigkeit vollständig nachweisen läßt: er ist so wenig im Stande sich Rechenschaft von den Intervallen zu geben, aus denen eine der einfachsten Skalen, nämlich die in A-moll, zusammengesetzt ist, daß die zwei

Kreuze ihrer sechsten und siebenten Tonstufe, sobald es ihm passirt sie anderswo als in den Elementar-Schulbüchern anzutreffen, wie Gespenster in seinem Gehirn herumspuken. Man nehme sich die Mühe das Citat aus dem Andante der siebenten Symphonie — Seite 238 seines Buches — nachzulesen und die Ausrufe zu hören, zu welchen ihn diese aus so unschuldigen Intervallen wie fis und gis bestehenden «monstreuses dissonances» verleiten, mit denen Beethoven den Satz schließt, der, um eine Wendung des Autors zu gebrauchen, gewiß zu seinem «plus haut sublime» gehört.

Jeder unbefangene Leser wird nach der Bekanntschaft mit dieser einzigen Seite überzeugt sein, daß die ganze Gelehrsamkeit des Mozart- und Beethoven-Biographen nicht über die erste Hälfte der A-moll-Skala hinausgeht und das fis- und gis ihrer zweiten Hälfte vor seinen entsetzten Blicken nur als „Drachen und Chimären" erscheinen können. Zwar beweist Herr Ulibischeff durch die von uns vorausgesetzte Kenntnis der ersten Hälfte der Skala 2½ Noten mehr als die früher berühmten russischen Hornisten, die ihr lebelang verurtheilt waren nur eine einzige Note zu können und zu blasen, aber wir bezweifeln, daß ein so relativer Vorzug hinreichen dürfte, um als Autorität zu gelten, welche berechtigt wäre Beethoven für wahn- und blödsinnig zu erklären. Dieses einzige Citat aus der Unmasse von Beweisen musikalischer Unzurechnungsfähigkeit, welches die radikale Inkompetenz des Herrn Ulibischeff in das grellste Licht setzt, genügt, um ihn mit allen seinen kritischen Prätentionen abzuweisen, ohne noch mehr seiner Aussprüche hier anzuführen. Jeder ehrliche Musiker wird uns zugestehen müssen, daß der gute Wille eines Dilettanten von anständigem Ruf und uneigennützigen Bestrebungen für die Kunst schon genügend gewürdigt ist, wenn man beabsichtigt sich der Mühe zu unterziehen, auf solche Argumente zu erwidern. Wir waren nämlich versucht es mit ihm ernst zu nehmen und die undankbare Aufgabe uns aufzubürden, alle die musikalischen Schnitzer, von denen das Buch strotzt, dem Publikum zu kredenzen, welches nur zu sehr daran gewöhnt ist, die augenscheinlichsten, von der Boswilligkeit protegirten Unwahrheiten kritiklos zu lassen und sie ohne weitere Untersuchung anzunehmen.

Fehlte uns aber einerseits die Muße dazu, so fühlten wir andererseits mehr und mehr, wie unnütz es sei gegen solche zu protestiren, um so mehr, da der Ruhm des großen Meisters so wenig darunter leidet wie große Monumente unter den Karikaturen, die so oft auf ihr Piedestal gekreidet werden, und die musikalische Welt schon einmal dazu verurtheilt zu sein scheint, eine gehörige Dosis von Absurditäten verschlucken zu müssen. Wozu sie in diesem Genusse stören? Müssen doch Disteln wachsen, um die betreffenden Liebhaber mit ihnen zu speisen!

Inzwischen erschienen gleichzeitig zwei Serien von Artikeln, sowohl in den Spalten der „Neuen Zeitschrift für Musik" — Nr. 17 u. f. 1857 —, als in der „Berliner Musikzeitung" — Nr. 43 u. f. 1857 —, die uns der Pflicht, die wir zu erfüllen gedachten, enthoben haben. Wir sind Herrn Seroff hiefür zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Er hat die Vorwürfe, die Herr Ulibischeff gegen Beethoven zu erheben sich vergebliche Mühe gemacht, in ihrer gänzlichen Nichtigkeit dargethan, wodurch er der sachkundigen Kritik, welche so oft gegen die scheinsüchtige Protest zu erheben hätte, einen wahren Dienst erwiesen hat. Denn schon im Interesse des gesunden Menschenverstandes konnte sie nicht umhin, gegen eine solche Verdrehung der Thatsache sich zu verwahren und den Kläger mit kategorischem Imperativ abzuweisen.

Herr Seroff dokumentirt auf eine nicht mißzuverstehende Weise, daß sein Landsmann, trotzdem er über Mozart und Beethoven dicke Bände in ganz lobenswerthem französischen Stil geschrieben hat, doch nicht mit den einfachsten musikalischen Principien vertraut ist, und beweist das ex professo sowohl durch die Citate aus dem musikalischen Texte desselben, als durch ihre geistreiche und richtige Analyse, besonders aber durch die siegreichen Parallelen, die er zwischen Haydn, Mozart und Cherubini zieht. Damit schlägt er die Phantasmen des Hrn. Ulibischeff nieder, der dabei nicht besser wegkommt als einer, der sich als Mathematiker ausgeben wollte, aber mit den vier Species der Arithmetik noch nicht im Reinen ist. Überdies — was für ein auffälliger, durch die Macht der Thatsachen dem ehrenwerthen Gutsbesitzer abge-

zwungener Widerspruch liegt nicht in dem Titel seiner langen Vorrede: „Résumé des allgemeinen musikalischen Fortschrittes während der ersten fünfundzwanzig Jahre des neunzehnten Jahrhunderts" — und dem Sinn seines Werkes, dessen ganze Tendenz darauf hinzielt, die Unmöglichkeit eines jeden Fortschrittes seit Mozart zu konstatiren!

Herr Seroff verfolgt Schritt für Schritt alle die lapsus calami des Herrn Ulibischeff und breitet sie mit einer Evidenz vor uns aus, die dem Blinden sichtbar sein mußte, wenn auch nicht allen Tauben hörbar: denn bekanntlich sind die Taubsten diejenigen, die nicht hören wollen. Am Schluß bedauert er, daß ein Russe es sein mußte, der der Welt das Beispiel eines solchen Leichtsinns gegeben hat, da bis jetzt noch niemand weder Phidias noch Michel Angelo als Wahn- und Blödsinnige behandelt hat. Dieses Bedauern aber wurde, wie jedes edle Gefühl, fruchtbar. Es rief ein Wort hervor, das zwar kurz ist, aber eine Frage, die zu jenen gehört, die als „brennend" bezeichnet werden, so vollkommen zusammenfaßt, daß wir diesmal die Feder nur ergriffen, um Herrn Seroff auszusprechen, wie sehr wir ihm für dasselbe verbunden sind, und ihm zu versichern, daß er sein patriotisches Gefühl für berechtigt halten kann, weil dieses Wort gleichfalls von einem Russen kommt. Sein Verdienst wiegt im Auge der Kunst vollständig auf, was Herr Ulibischeff verschuldet hat. Wenn dieser mehr als dreihundert Seiten schrieb, die eben so viele falsche Begriffe enthalten, und sein Gegner in nur drei Zeilen seine Ansicht einschloß, so haben diese drei Zeilen doch mehr Gewicht als jene dreihundert Seiten. Sie bekunden ein so tiefes Nachdenken über das Wesen der Musik, über die Vereinigung zwischen Inhalt und Form, die sich bei ihr durch ein anderes Verfahren als in den übrigen Künsten vollzieht, daß wir sie besonders hervorheben möchten. Herr Seroff sagt:

„Das Kriterium des musikalischen Gesetzes liegt nicht in den Ohren des Konsumenten: es liegt in der Kunstidee des Producenten."

Dieses Axiom läßt sich weder auf die Malerei noch auf die Skulptur übertragen. Beide sind an unvermeidliche Typen gebunden.

wenso wie die Architektur von bestimmten Bedürfnissen und Bedingungen abhängig ist. In Fesseln frei zu sein, die Materie zu vergeistigen, immer von neuem die Hindernisse zu besiegen, welche der Stoff dem Ideal stets entgegenwirft, ist ihr hoher Beruf. Die Musik allein dagegen wirkt durch den Geist auf den Geist mit einer verhängnisvollen Freiheit, die dem einen wie eine strenge, offenbarende Muse erscheint, welche die Geheimnisse und die Wandlungen der Zeiten, die Fortschritte der Kunst und die Errungenschaften des menschlichen Geistes ihren Lieblingen in das Ohr flüstert, während die anderen sie für eine bettelnde Gauklerin halten, die sie der rohen Menge preisgeben und den trivialen Gelüsten aller Klassen aufopfern.

Diese herrschende Freiheit des Musikers scheint heutzutage gefahrvoll und man befürchtet, daß sie nur Verwirrung und Anarchie in das Gebiet der Kunst bringe.

Vergebliche Besorgnis!

Die Kunst, diese verklärende Sphäre des menschlichen Geistes, wird in ihr Gebiet nur das aufnehmen, was den unverwischbaren Stempel des Schönen an sich trägt.

Jedoch — wenn das Schöne nicht augenblicklich allen erkennbar ist, so ist es darum nicht auch allen unerkennbar. Der kühne, nur den Eingebungen seines eigenen Genius folgende Komponist, der so oft mit ruhigem Gleichmuth seine Schöpfungen verkannt sehen muß und soll, bleibt doch nie ganz isolirt. Immer begegnet das Erscheinen neuer Formen in unserer Kunst Proselyten, die, auch wenn ihre Anzahl noch so klein ist, eben so feurig für die Neuerungen eintreten, als sie heftig von den Nachbetern der Traditionen angegriffen werden. Obgleich Bach, Mozart, Beethoven von ihrer Zeit theilweise mißverstanden wurden, so blieben sie doch von einigen ihrer Zeitgenossen nicht so ganz unverstanden. Nie fehlte es an Individualitäten, die, verstanden sie auch nicht die ganze Tragweite ihrer Werke, nicht wenigstens die Wichtigkeit derselben erkannt hätten. Dieser Ausgleich zwischen dem Gewicht und der Anzahl der verschiedenen Meinungen hat sich immer herausgestellt und die Kontrole aller Neuerungen gebildet. Wenn diese letzteren von einem

Genie ausgehen, spiegeln sie nothwendigerweise die Färbung und Stimmung des Zeitgeistes wieder, und so finden sich auch nothwendigerweise, hier und da verstreut, verwandte Intelligenzen, die durch eine Art von Hellsehen errathen, was er sagen, was er verkünden, was er besingen wollte. Eine Gruppe, und sei sie auch noch so klein, hat sich trotz der konsequenten Unterdrückung und trotz des systematischen Ignorirens immer um das Genie geschart. Hr. Seroff citirt Columbus und Galilei neben Beethoven. Ersterer starb in Fesseln, hatte aber doch bei einem König und einer Königin genug Vertrauen erweckt, um von ihnen die Schiffe zu erhalten, die ihn nach Amerikas Küsten führten; Galilei war gleichfalls eingekerkert und trotzdem hatte seine Entdeckung schon so viele Gelehrte überzeugt, daß sogar durch sein Abschwören die Verbreitung der von ihm verkündeten Wahrheit nicht verzögert werden konnte.

Also —: soll der Künstler die ganze Verantwortung seiner Kühnheit in Behandlung des Kunstmaterials tragen, so ist diese Freiheit — ohne Grenze im Princip — dennoch in der Wirklichkeit durch die natürliche Kontrole der von ihm erregbaren Sympathien begrenzt, die mit seinen Erzeugnissen gleichsam parallel gehen und immer aus einem engeren Kreise sich verbreiten um erst später die Menge zu durchdringen. Hrn. Seroffs Axiom, eines der kühnsten, das noch in den Debatten über diese Fragen ausgesprochen wurde, enthält doch nichts Übermüthiges und keine Ermächtigung zur Zügellosigkeit in der Kunst, da jede wirkliche Entstellung des Ideals sich aus ihrem Gebiet ausschließt und ausgeschlossen wird.

Als Neujahrsgabe bieten wir unseren geneigten Lesern zur Beruhigung ihrer etwa alarmirten Beethoven-Gewissen noch folgenden Ausspruch, den wir gleichfalls Herrn Seroff verdanken:

„Wenn eine Theorie nicht mit der Praxis eines Weltgenies stimmt, da wird sie nie bestehen; denn die Kunst lebt ihr Leben nicht in Büchern, sondern im Kunstwerk.“

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Ein Brief über das Dirigiren.

Eine Abwehr.

1853.

Dieser Brief wurde von Franz Liszt nach dem Karlsruher Musikfest — im Oktober 1853 — geschrieben. Zum näheren Verständnis desselben sei hier bemerkt, daß dieses Musikfest zu den ersten Deutschlands gehörte und ihm durch Liszt der Stempel des entschieden bahnbrechenden Charakters nach zweifacher Richtung hin aufgedrückt wurde: erstlich durch sein Programm, welches neben Werken bereits anerkannter Meister die damals noch viel bestrittene neunte Symphonie Beethovens, sowie Bruchstücke aus Wagner's Opern und Berlioz' Symphonie „Romeo und Julie" zur Aufführung brachte, und zweitens durch den Dirigentenstab Liszt's selbst, der entgegen allen Traditionen das Gewicht des Einsatzes in das Gewicht der Periode und der musikalischen Phrase verlegte und Tempo, Phrasierung, Accent, sowie instrumentale Schattirung und Nüancirung symphonischer Werke bis zur dramatischen Sprache steigerte.

Die heftigsten Angriffe seitens der Presse waren die Folge dieses — wir möchten sagen — schöpferischen Vergehens auf dem Gebiete des Dirigirens. Sie rührten von Seiten Liszt's diese Entgegnung hervor, welche in Hector Berlioz' Richard Pohl's „Das Karlsruher Musikfest" 1853 erschien. Inzwischen haben die Zeiten sich geändert. Liszt's Ideen haben nicht nur Eingang und Verbreitung gewonnen: sie haben auch im Konzertsaal durch Hans von Bülow — insbesondere durch seine Beethoven-Konzerte mit der Meininger Hofkapelle — einen Sieg in der musikalischen Welt errungen, der sie trotz mancher Einreden an die Spitze der hierhergehörigen Bestrebungen stellt. Jener Brief aber, welcher unmündige Angriffe energisch zurückweist, wird immer ein denkwürdiges Blatt in der Geschichte des Dirigirens bleiben, aber auch immer ein Spiegelbild jener Orchesterleiter, die, um Liszt's Ausdruck zu gebrauchen, nicht über die Anderarbeit hinauskommen.

L. R.

In verschiedenen mir zu Gesicht gekommenen Berichten über das Karlsruher Musikfest fand ich einen Punkt, über welchen genügende Übereinstimmung zu herrschen scheint: über die Unzulänglichkeit meiner Befähigung als Musikdirigent.

Ohne hier den Grad des absichtlichen zu dieser Meinung beitragenden Vorurtheils weiter berühren, ja ohne untersuchen zu wollen, inwieweit zu dieser Ansicht die einfache Thatsache mitgewirkt hat, daß die Wahl zum Dirigenten mit Übergebung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim auf mich gefallen war, würde es mir nicht zukommen Ansprüche zu erheben, die mit jener Versicherung, welche man festzustellen eifrig bestrebt ist, im Widerstreit stünden, wäre dieselbe auf eine Thatsache oder eine Berechtigung gegründet. Aber gerade dieses muß ich mit aller Entschiedenheit zurückweisen.

Was zunächst die Thatsache betrifft, so scheint niemand bestreiten zu können, daß das gesammte Programm sich einer vorzüglichen Ausführung erfreute, daß das Verhältnis und die Klangwirkung der Instrumente, mit Berücksichtigung auf die gewählte Lokalität zusammengestellt, befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden mußte. Alles das giebt man naiverweise sogar mit dem Beisatz zu: es habe wahrhaft überrascht, daß das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei — „trotz" der Unzulänglichkeit meiner Leitung.

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu

wollen — und gewiß: mehr als irgend jemand bin ich geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — dennoch muß ich es durch das Zeugnis meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, daß die Aufführung sich zuweilen überraschend und im Ganzen weit besser erwies, als man angesichts meiner Direktion zu erwarten sich berechtigt glaubte.

Ist diese Thatsache einmal zugegeben, so bliebe nur noch übrig zu untersuchen, ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und aus welchen Gründen man einen Orchesterdirigenten dergestalt auf die öffentliche Anklagebank setzt, trotzdem die Ausführung seines Orchesters zufriedenstellend war, zumal wenn man gerechterweise die Neuheit der gebotenen Musikstücke für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war — mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein Theil der Karlsruher Kapelle unter des Komponisten eigener Leitung in Baden mitgespielt hatte — die neunte Symphonie, ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann ꝛc. gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, daß sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung gelangt waren.

Indem ich mich nun zur Berechtigung des oben angeführten Urtheils wende, frage ich: ob man mir gegenüber den Thatsachen mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntnis den Vorwurf machen kann, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer ꝛc. Dirigent zu sein?

Ohne mich vertheidigen zu wollen — was ich bei denen, die auf mein Verständnis eingehen, nicht nöthig zu haben glaube — möge mir dennoch gestattet sein eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht. Die Werke nämlich, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften, insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister gar nicht oder so wenig ihrer persönlichen Sympathie werth finden, daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört.

Diese Werke zählen zu denen, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit mit großem Mangel an Ehrfurcht durch die „Taubheit" und „Geistesverwirrung" Beethoven's erklärte! Sie erfordern meinem Urtheile nach von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt, dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist aller Orten seiner Verwirklichung entgegenzugehen: einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art gewisse Stellen im Detail zu phrasiren, zu deklamiren und Schatten und Licht im Ganzen zu zu vertheilen — mit einem Wort: einen Fortschritt im Stil der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem dirigirten und dem dirigirenden Musiker ein Band anderer Art als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger geknotet wird. Denn an vielen Stellen arbeitet die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck geradezu entgegen. Hier wie allerwärts, tödtet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unparteilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz und ihnen verwandten Meistern sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein — die ich auch anderwärts mit Überzeugung bestreiten möchte —, welche daraus entstehen könnten, wenn ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht und im Schweiße seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht.

Da namentlich, wo es sich um Verständnis und Gefühl, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie handelt: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! Auch werde ich — mit Erlaubnis meiner gefälligen Kritiker — bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit oder „Unzulänglichkeit" be-

wenden lassen, und zwar principiell und einer inneren Überzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Profoßes herabsinken lassen wird — einer Rolle, zu der mich fünfundzwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machten.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Kollegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten werden, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet in jedem Punkt ihr Beispiel nachahmen zu müssen — und zwar eben so wenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direktion betrifft.

Ich glaube es schon einmal ausgesprochen zu haben, daß nach meiner Meinung die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters darin besteht, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer Stande eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Princips vorzügliche Resultate herbeigeführt — Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seinerzeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das Beste halte — und wie es wohl auch am besten sein wird. —

Nehmen wir also den Fehdehandschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf und beharren wir im Bewußtsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft. — —

Weimar, den 5. November 1853.

F. Liszt.

Personenverzeichnis.

Albert von Sachsen 11.
Amalie, Herz. v. Weimar 19, 31.
Ampere 37.
Andreas II., König von Ungarn 9.
Angelo, Michel 128, 224.
Antonio de Guevara 17.
Arieſt 20, 23.
Arnim, Bettina v. 37.
Auguſt 53.
— , Herzog von Weimar 26.
Auguſta, d. Kaiſerin 39.
Auguſtus, röm. Kaiſer 45.

Bach, Joh. Seb. 29, 225.
— , Familie 30.
— , Ph. Em. 31.
Baden, Großherz. v. 114.
Baumgarten 36.
Beethoven 221, 222 u. f. 225, 226, 231.
Bettiej 165, 166, 168, 169, 171, 172, 207, 208 u. f., 228, 230, 231.
Bernhard, Herz. 115.
— von Weimar 18, 28.
Bitterlf 7.
Blumenbach 37.
Boeckh 53.
Boettiger 35.
Bott 120.
Brendel 166.
Brockhaus 4.
Büchner, Auguſt 20.
Bünau, Rud. v. 20.
Bürger 37.
Bülow, H. v. 228.
Byron 213.

Campanella 125.
Canova 128.
Carl Auguſt von Sachſ.-Weimar 29, 31, 32 u. f. 37, 39, 44, 114 u. f.
Carl Friedrich 39.
—, Prinz von Preußen 115.
— Guſtav, Pfalzgr. bei Rhein 20.
Carus 37.
Chladni 37.
Chriſtian II., ſächſ. Prinz 17.
Columbus 226.
Conrad, von Wettin 10.
Conſtant, Benj. 37.
Cornelius, Peter von 37, 53, 72.
—, Peter 120.
Cranach, Lucas 15.
Cruſius 36.

Dalberg 37.
Dannecker 37.
Dante 192.
Danz 36.
David d'Angers 37.
David, Ferd. 120.
Dawiſon 117 u. f.
Devrient 117.
Dieſterweg 53, 61.
Dietrich 20.
Dingelſtedt, v., 116, 117, 118.
Döbereiner 36.
Dorothea Maria, Prinz. von Anhalt-Cöthen 19, 20, 26, 28.

Eichſtädt 36.
Eliſabeth, die heilige 9, 11.
— von England 16.
Ernſt, Kurf. v. Sachſ. 11.
Ernſt Auguſt, Herzog von Sachſ.-Weimar 29.
— — Conſtantin, Herz. von Sachſ.-W. 31.

Falk 35.
Feile 207.
Feuerbach 36.
Ferdinand II., Kaiſer 28.
Feuerlein 35.
Fichte 36, 43.
Frankenſtein, v. 8.
Franz I. 11.
Friedrich der Weiſe 11, 13, 14.
— Wilhelm 17, 18.
— der Große 37, 115.
Fries 36.
Fröbel 61.
Fuhr, Lina 117.

Gade 168.
Galliei 23, 125, 226.
Gaſſer 114, 116, 129.
Genaſt, Fr. Ed. 117.
— , W. 131, 154 u. f.
Gentz 37.
Gluck 37, 179.
Goethe 1, 28, 33, 34, 35, 50 u. f., 65 u. f., 114 u. f., 213.
Görz, von 31.
Grandville 174.
Griesbach 36.
Grüs 121.
Grützmacher 120.

Hagen, v. d. 53, 54.
Händel 177.
Haydn 176, 223.
Hegel 36, 43, 201.
Heine 36.
Heinrich IV., deutscher Kaiser 8.

Heinrich, Landgraf von Thüringen 10.
— der Erlauchte 10.
— II., König von Frankreich 16.
—, Prinz der Niederlande 115.
Herder 34, 35, 114.
Hermann von Sachsen-Weimar 115.
— Landgr. v. Thüring. 9.
Hermann, Fr. 120.
Hiller, Ferd. 207 u. f.
Holzapfel 53.
Homer 35.
Hoplit 228.
Hortleder 19, 20.
Hufeland 36.
Humboldt, Wilh. von 36.
—, Alex. von 33, 36, 58, 53, 72.
Hummel 36.
Hübner 20.

Jacobi 36.
Jagemann 37.
Iffland 37.
Ilgen 36.
Johann, Kurf. v. Sachs. 13.
— Friedrich der Großmüthige 14, 16, 44.
— — der Mittlere 15.
— Wilhelm 16.
—, Herzog v. Sachs. 18.
— Ernst 19, 28, 29.
— — III., 29.
d'Istria, Capo 37.

Kant 37, 43, 75.
Karl V. 11, 14, 15.
Kieser 36.
Klinger 35.
Klingsohr 9.
K[illegible]ch, C. 54, 64.
König 119.
Küstner 53.

Laharpe 37.
Lalande 37.
Lassus 169.
Lavater 37.
Leibnitz 47.
Lessing 48.
Lichtenstein 53.
Liszt 228.
Luise von Hessen 32.
Luden 36.
Ludwig II., Landgraf von Thüringen 8, 9, 11.
Ludwig von Anh. Cöth. 20, 26, 27.
— XIV. 45.
— I. v. Bayern 114.
Luther 13, 17, 119.

Mansfeld, Graf v. 29.
Marezoll 36.
Maria Paulowna 36, 39, 115.
Marx 182—217.
Masmann 53, 54, 64.
Matthissen 37.
Mendelssohn 165, 166, 168, 173, 174 u. f.
Meyer 35.
Meyerbeer 179.
Moritz von Sachsen 14.
Mozart 222, 223 u. f. 225.
Musäus 35.
Müller 37.
—, von 116.
—, Gebrüder 121.

Napoleon I. 32.
— III. 114.
Niemeyer 19.

Oedebrecht 53, 64.
Otterdingen, Heinr. von 7, 9.
Olen 36.
Olfers 53, 54, 60.
Opitz, Martin 20.

Palestrina 169.
Pascal 48.
Paulus 36.
Pestalozzi 37, 61.
Petrarca 23.
Peucer 35.
Phidias 224.
Pischon 53, 54, 64.
Pohl, Rich. 228.
Pölchau, G. 31.

Raff 131, 154 u. f. 165—181.
Raimondi 170 u. f.
Rauch 53, 60, 72.
Rüstab 53.
Richter, Jean Paul Fr. 34.
Riemer 36.
Rietschel 114, 116, 121, 126, 127, 130.
Röhr 35.
Röntgen 120.
Rötscher 53.
Rungenhagen 53.

Schelling 43, 53, 72.
Schiller 34, 35, 61, 114, 115, 117, 120, 121 u. f.
Schott 36.
Schubert 120.
Schumann 165, 168, 230.
Schwind, M. v. 119.
Seebach 117, 118.
Séroff 221—226.
Simon 121.
Spontini 179.
Staël, Frau von 37.
Stör 117.
Stüler 53.

Tasso 23, 125.
Teetz 120.
Teichmann 53.
Teutleben, Caspar von 19, 27.
Thorwaldsen 128.

Uhlrich 121.
Uhlischeff 219—226.

Varnhagen von Ense 53.
Voltaire 167.
Voß 35.

Wagner, Rich. 166, 169, 179, 207, 208 u. f. 228, 230.
Walter v. d. Vogelweide 7.
Walther 119.
Wanzel, Joh. 17.
Weber, C. M. v. 37, 179.
Wendt 120.
Werder 53.
Werner 37.
Wieland 31, 114, 129.
Wilhelm der Tapfere 11.
— IV. von Weimar 26, 27, 29.
— Ernst von Weimar 29.
Winckelmann 35.
Wolff 37.
Wolfram v. Eschenbach 7.

Zelen, Phil. v. 20.
Zeune 53.